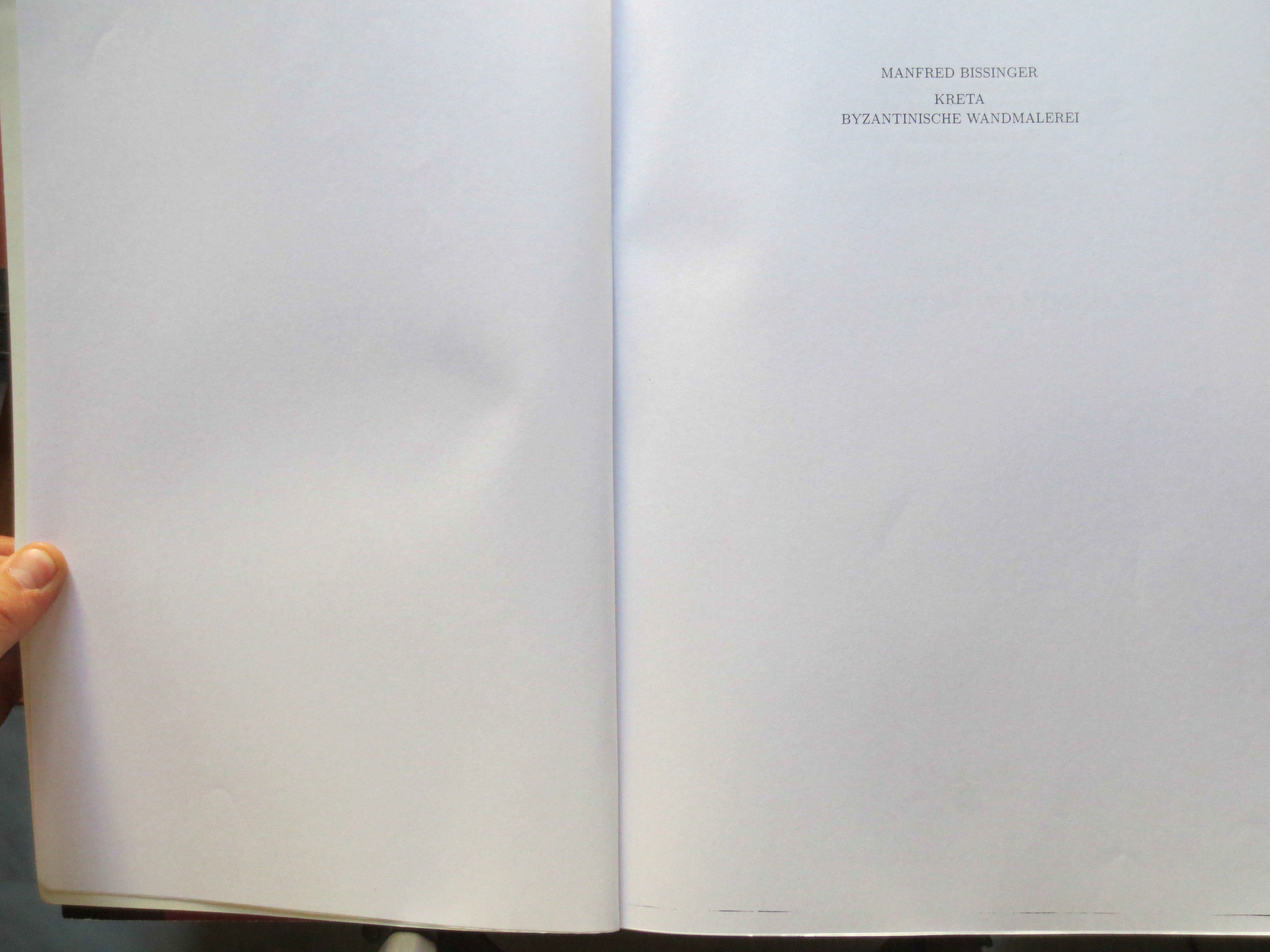


MANFRED BISSINGER

KRETA
BYZANTINISCHE WANDMALEREI

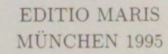
MÜNCHENER ARBEITEN
ZUR KUNSTGESCHICHTE UND ARCHÄOLOGIE

HERAUSGEGEBEN VON
MARCELL RESTLE

Band 4

MANFRED BISSINGER

KRETA
BYZANTINISCHE WANDMALEREI



EDITIO MARIS
MÜNCHEN 1995

VORWORT

Über einundzwanzig Jahre sind vergangen, seit mich die byzantinischen Fresken Kretas in ihren Bann schlugen. Was sich zunächst als reine Liebhaberei (verbunden mit der dazugehörigen „Sammelwut“) verstand, gewann rasch eine neue Dimension hinzu: die des wissenschaftlichen Interesses. Ursache dafür war zum einen, daß ich bald feststellen mußte, daß die einschlägige Literatur, was Kreta betrifft, mich fast völlig im Stich ließ, wenn ich etwas Genaueres über die Bilder, die mir so sehr gefielen, erfahren wollte, zum anderen der immer wieder von Freunden geäußerte Wunsch, ich möge doch die Erträge meiner „Sammelwut“ nicht geradezu egoistisch für mich behalten.

So tauchte also der Plan für dieses Buch auf. Welche Mühe es machte, der – bei aller Auswahl – riesigen Stoffülle ihr historisches Gesicht zu entlocken, mag der Leser dem Werk selbst (vor allem dort, wo es die Instrumente kunsthistorischer Forschung einsetzt) entnehmen. Daß es schwierig war, dem Buch seine Chance auf dem Markt zu schaffen und es technisch zu realisieren, wird er sich leicht vorstellen können.

Nun liegt das Ergebnis all dieser Bemühungen vor, und es bleibt mir nur noch die angenehme Pflicht, voll Freude allen denen zu danken, die dazu beigetragen haben, daß es soweit kam. Die Editio Maris erklärte sich früh bereit, das Buch zu veröffentlichen, und ihre Leiterin, Frau Margareta Restle, scheute persönlich keine Mühe, den arbeitsreichen, schwierigen Produktionsprozeß in Gang zu halten. Dafür sei ihr ganz herzlich gedankt. Herr Prof. Dr. Marcell Restle begleitete das Projekt mit vielen nützlichen Ratschlägen und setzte sich stets tatkräftig und hilfsbereit für seine Realisierung ein, Herr Manuel Restle sorgte mit höchstem Eifer für die technische Verwirklichung des Bildteils (das Werk stellt eines der ersten Kunstbücher dar, in denen frequenzmodulierte Bildverarbeitung eingesetzt wurde): Beiden Herren danke ich vielmals für all ihre Bemühungen. Mein lieber Kollege, Herr Hubert Brumberger, sei für seine freundliche Bereitschaft, Korrekturen nachzulesen, bedankt.

Einer, ohne den es dies Buch gar nicht gäbe, erlebt sein Erscheinen leider nicht mehr: Dem Andenken meines lieben Bruders, der mich all die Jahre hindurch so treu in Kreta auf den Weg brachte, sei das Werk geweiht; daß er durch die von

ihm beigesteuerten Bilder in ihm ebenso wie durch die vielen Bilder der Erinnerung in mir weiterlebt, erfüllt mich mit besonderer Freude.

Unsere liebe Mutter starb nun auch, bevor das Werk erscheinen konnte. Geduldig wartete sie jedesmal in der Heimat, bis wir von unseren Kretareisen erzählen konnten. Voll Dankbarkeit will ich auch ihr Gedächtnis in diesem Buch verewigen.

Auch anderer Menschen, die das Buch nicht zu Gesicht bekommen werden, sei dankbar gedacht: der vielen freundlichen Menschen Kretas, deren Hilfe und Gastfreundschaft wir auf unseren Reisen gerührt erleben durften. Was für Geschichten gäbe es darüber nicht zu erzählen! Aber das wäre schon wieder ein neues, anderes Buch.

München und Kleinkötz, im Sommer 1995 — Manfred Bissinger

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG

Creta Sacra benannte vor bald zweieinhalb Jahrhunderten ein venezianischer Historiker sein Werk[1] über die kirchliche Geschichte jener großen griechischen Insel im östlichen Mittelmeer, welche noch nicht allzu lange vor seiner Zeit der Herrschaft seiner Heimatstadt entrissen worden war. Die Worte *Creta sacra* möchten sich auch dem nachdenklichen Reisenden unserer Tage nicht selten auf die Lippen drängen, wenn er Orte und Landschaften Kretas durchstreift. Hier windet sich die Straße eng um einen altehrwürdigen Kirchenbau, dort leuchtet weißgetüncht eine Kapelle mitten aus den Feldern in einem Tal herauf, da schmiegt sich der Kubus eines Gotteshauses unter den Schutz einer Gruppe großer, alter Bäume. Und oft geschieht es, daß, sobald die Landschaft sich ins Freie weitet, sein Auge rundum bis zu einem Dutzend solcher Kirchlein zählen kann. Unübersehbar sind sie, Zeugnisse jahrhundertelanger Frömmigkeit.

Und nimmt sich dann der Interessierte die Zeit anzuhalten, über Felder und Felsen — oft ist das nicht leicht — zu gehen und sich das Innere dieser kleinen Bauten anzusehen, begegnet ihm nicht selten eine große Überraschung: Da sind Bilder an die Wände gemalt, Heilige, Szenen aus der Bibel; oft sind sie stark verblaßt oder fast ganz zerstört — umso freudiger nimmt sein Auge dann aber diesen schönen Kopf oder jene Szene wahr, die wohlerhalten mitten aus der Zerstörung leuchten. Gelegentlich jedoch erscheint es, als seien sie erst gestern entstanden. Bemüht sich unser Reisender, von ersten derartigen Überraschungen gefesselt, aufs neue und immer wieder um die Begegnung mit diesen Werken frommer Kunst, wird seine Verwunderung noch gesteigert werden: derartig vielfältig sind sie, daß nie der Eindruck aufkommt, genau „das habe man schon einmal gesehen". Hinter jeder dieser knarzenden Kirchentüren ist ein Fund zu machen.

Ungefähr tausend solche ausgemalten Gotteshäuser gibt es auf Kreta, etwa die Hälfte des Bestandes von ganz Griechenland[2]. Umso erstaunlicher erscheint es, daß dieser Schatz von der Wissenschaft noch kaum gehoben ist. Sie weiß bis heute nicht einmal genau, wie groß die Zahl der Freskenkirchen auf der Insel überhaupt ist. Ein Verzeichnis aus den Dreißigerjahren unseres Jahrhunderts[3] enthält 809 derartige Monumente, eine Zahl, die sich knapp drei Jahrzehnte später in ei-

[1] Fl. Cornelius, Creta Sacra, Venedig 1755.
[2] Mdl. Mitteilung von Prof. Marcell Restle.
[3] Gerola, Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta, Venedig 1934–35.

ner ergänzten Liste[4] auf 845 erhöhte. Aber auch dieser Ansatz trifft noch nicht das Richtige: Für Hagios Basileios, eine der 20 Eparchien Kretas, hat ein lokaler Forscher zu den schon in der Zahl 845 enthaltenen 43 Kirchen 28 weitere neu hinzugefunden[5]. Darf man daraus auf die ganze Insel schließen, erscheint ein Ansatz von 1000 ausgemalten Kirchen für Kreta eher noch als zu niedrig. Auch ist sicher noch längst nicht alles Erhaltene bekannt geworden: Immer wieder wurden in der jüngeren Vergangenheit unter späteren Überdeckungen Wandmalereien gefunden, und weitere derartige Überraschungen sind nicht auszuschließen.

Kurz gesagt: Die sakralen byzantinischen Fresken Kretas sind noch nicht einmal vollständig katalogisiert. Ihre kunstgeschichtliche Erforschung steht dementsprechend, ganz anders als bei den meisten anderen byzantinischen Kunstprovinzen, erst in den Anfängen. Gesamtdarstellungen der byzantinischen Malerei nehmen, wenn überhaupt, nur am Rande von ihnen Notiz. Und das geschieht dann anhand weniger, den Autoren zufällig bekannt gewordener Monumente; nirgendwo wird unmittelbare, persönliche Kenntnis oder gar ein Blick für die wirkliche Fülle und Qualität dieser Malerei spürbar. Die wahren Schätze bleiben unbekannt, und ein paar wenige Werke — es sind immer dieselben — werden mit flüchtigen, eher allgemeinen Charakterisierungen bedacht.

Etwas besser steht es mit der unmittelbaren wissenschaftlichen Bemühung um die byzantinische Kunst Kretas. An ihrem Beginn standen die bahnbrechenden und zum Teil auch heute noch unentbehrlichen Arbeiten des Venezianers G. Gerola aus dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts. Anders als der Titel seines monumentalen Werkes[6] angibt, befaßte sich dieser Autor auch mit der byzantinischen Hinterlassenschaft der Insel. Zur Erforschung ihrer Architektur und Malerei hat er erste Ansätze geschaffen. Von ihm stammt auch das früheste, heute noch grundlegende Verzeichnis der kretischen Freskenkirchen[7], das K. E. Lassithiotakes später ins Neugriechische übersetzt und weiter ausgestaltet hat[8]. Der letztere Autor hat um 1970 auch eine detailliertere Darstellung von 141 Kirchen des westkretischen Nomos Chania vorgelegt[9]. Inzwischen war auch die Zeit für verschiedene Einzeluntersuchungen gekommen, welche sich mit bestimmten Monumenten, Künstlern oder Aspekten der byzantinischen Malerei Kretas befaßten[10]. Auch eine erste Ge-

4 K. E. Lassithiotakes, Τοπογραφικὸς κατάλογος τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης, Herakleion 1961.

5 Pelantakes.

6 Gerola I–IV. Unentbehrlich heute noch seine Sammlung der Inschriften in Band IV.

7 Siehe Anm. 3.

8 Siehe Anm. 4.

9 Lassithiotakes 1969, 1970, 1971.

10 Untersuchungen vor allem der Autoren M. Chatzedakes, N. B. Drandakes, K. D. Kalokyres, K. E. Lassithiotakes, M. Mpormpudakes, A. K. Orlandos, S. Papadake-Ökland.

samtdarstellung wurde schon versucht[11]. Im Vordergrund des Interesses standen in all diesen Werken die Bildthemen und ihre Ikonographie. Eine stilistische Analyse — gar noch als Baustein für eine übergreifende kunsthistorische Gesamtschau — erfolgte höchstens hier und da am Rande. Erst im letzten Jahrzehnt wurde in einem für ein spezielles Reisepublikum gedachten Buch[12] zum ersten Mal der Versuch unternommen, eine Geschichte der kretischen byzantinischen Malerei zu skizzieren und ihr eine große Zahl ausgewählter Objekte zuzuordnen, wobei — ebenfalls zum ersten Mal — die überall sonst schon lange eingeführten, von den byzantinischen Kaiserdynastien abgeleiteten Epochenbegriffe der byzantinischen Kunstgeschichte konsequente Anwendung fanden. Eine vom Autor kürzlich vorgelegte Darstellung[13] enthält, neben anderem, eine erste, von einer großen Zahl von Monumenten ausgehende, teilweise schon auf außerkretische Parallelen bezogene, umfangreiche Geschichte der byzantinischen Malerei Kretas.

Das vorliegende Werk soll die dortigen Ausführungen ausweiten und vertiefen. Es befaßt sich allein mit der Malerei; sie konnte dadurch in größerer Breite behandelt werden, und die schon in der vorausgehenden Abhandlung angewandte Methode des Stilvergleichs[14] konnte hier auf alle Monumente in gleichmäßiger Intensität ausgedehnt werden. Es ergaben sich stellenweise neue Einsichten, und gelegentliche Modifikationen früherer Festlegungen wurden nötig. Im großen und ganzen bestätigte sich jedoch bei der dem vorliegenden Werk zugrundeliegenden neuerlichen Prüfung des gesamten in ihm erfaßten Materials die frühere Sicht des Gegenstands. Dabei ist sich der Autor aber auch bei diesem seinem zweiten Durchgang durch die weite Landschaft der kretischen byzantinischen Malerei dessen wohl bewußt, wie unsicher der Boden, auf dem er geht, an vielen Stellen ist. Der schlechte Erhaltungszustand der meisten Monumente macht manche dezidiertere Behauptung über sie ebenso riskant, wie der fast völlige Mangel an historischen Dokumenten und die Seltenheit datierter Inschriften eine präzise zeitliche Fixierung bei der größten Zahl von ihnen verhindert. Demgegenüber stellt die Tatsache, daß von dem riesigen Corpus der byzantinischen Freskenkirchen Kretas in der vorliegenden Untersuchung nur etwa ein Viertel berücksichtigt werden konnte[15], einen weniger gravierenden Faktor dar, wenn es um die Verläßlichkeit des in ihr gezeichneten Bildes geht. Weiteres Material läßt sich sicher in die hier

11 K. D. Kalokyres, Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, Athen 1957, engl.: Kalokyres.

12 K. Gallas–K. Wessel–M. Borboudakis, Byzantinisches Kreta. München 1983 (BK).

13 M. Bissinger, Kreta, II. Teil, in: Reallexikon für byzantinische Kunstgeschichte, Band IV, Stuttgart 1990, Sp. 905 ff., bes. Sp. 1047–1174.

14 Dort (s. vorangehende Anm.) kam sie zwar bei den frühen Denkmälern konsequent, bei denjenigen aus der paläologischen Stilepoche dagegen nur noch sporadisch zur Anwendung.

15 Eine vollständige Erfassung würde die Kräfte eines Einzelnen übersteigen und auch die vertretbaren Grenzen eines Buches bei weitem sprengen.

entworfenen Linien einpassen; es würde sie wohl stellenweise noch bereichern und modifizieren, aber sicher nicht aufheben können.

Nach all dem kann sich das Buch nur als Pionierunternehmen verstehen. Als solches glaubt es jedoch durchaus Sinnvolles leisten zu können, das Bestand haben wird: an wichtigen Beispielen die Einbindung der kretischen Monumentalmalerei in den weiteren historischen Kontext der byzantinischen Kunst zu vollziehen und, unter dauerndem Bezug auf diesen größeren Rahmen, ein Bild ihrer internen Entwicklung zu entwerfen. In dieses können dann hier noch nicht berücksichtigte Denkmäler einbezogen werden, wie überhaupt das Bild offen bleiben soll. Dabei stellen sich Fragen, die teilweise über den kretischen Horizont hinaus Interesse beanspruchen können: Inwieweit ist die Entwicklung der kretischen byzantinischen Malerei von außerkretischen Anstößen beeinflußt, inwieweit ist sie Ergebnis innerkretischer Abhängigkeiten? Gab es gar so etwas wie eine sich selbst tragende Entwicklung, und, wenn ja, in welchem geschichtlichen Stadium dieser Kunst? Sind geographische Differenzierungen festzustellen, das heißt, gab es Lokalstile? In welchem Verhältnis stehen diese, wenn ja, zur zeitlichen Koordinate der Stilentwicklung und zu eventuellen von außen kommenden Anstößen? Immerhin ist die Insel in vielerlei Hinsicht zu bedeutend und zu groß, als daß sie in der Entwicklung ihrer Kunst lediglich auf eine passiv–rezeptive Rolle beschränkt vorzustellen wäre und in all ihren Teilen eine völlig uniforme Ausgestaltung künstlerischer Äußerungen zu erwarten wäre. Eine Behandlung dieser Fragen kann, weit über den Einzelfall Kreta hinaus, von Interesse sein. Sie stellen sich auch in anderen Provinzen der byzantinischen Kunst, und der überschaubare Modellfall Kreta mag dazu beitragen, sie auch dort zu beantworten. Ganz abgesehen von den Querverbindungen, die von dort immer wieder zu unserer Insel — und umgekehrt — zu verfolgen sind: Die Frage nach der beiden Kunstprovinzen gemeinsamen Quelle stellt sich sofort; daß auf sie die Annahme einer erstaunlich langen, bis ins 15. Jahrhundert hinein festzustellenden künstlerischen Aktivität der Metropole Konstantinopel die einzig sinnvolle Antwort abgibt, wird kaum überraschen, eher aber schon das Ausmaß, bis zu dem die ehemalige Hauptstadt immer noch, oft bis in Details, die Entwicklung beeinflußt zu haben scheint[16].

Stets ist dabei auch zu untersuchen, bis zu welchem Grad und in welcher Form Kretas Künstler[17] von außen kommende Anstöße aufgenommen und verarbeitet haben. Geschah das nur äußerlich, ohne Verständnis und echte Aneignung, oder ist auch eine wirkliche Rezeption des Fremden, Neuen festzustellen? Gibt

[16] Es sei denn, man nähme immer wieder unmittelbare künstlerische Verbindungen z.B. zwischen Serbien und Kreta an, wogegen doch manches spricht.

[17] Wobei noch zu bedenken ist, ob nur Einheimische auf der Insel gemalt haben; stellenweise ist Gegenteiliges unzweifelhaft belegt, anderswo eventuell zu vermuten.

es auch *das Kretische* in der Malerei der Insel, und, wenn ja, worin besteht es? Eine Beantwortung dieser Fragen wird dadurch erschwert, daß — angesichts der historischen Situation Kretas — nicht nur mit Einflüssen aus der byzantinischen Kunstsphäre, sondern auch mit solchen aus dem Westen, speziell aus Italien, zu rechnen sein dürfte.

Interessant wird es auch sein, das allmähliche Absinken qualitativ höherer Vorbilder — seien sie außer- oder innerhalb Kretas zu lokalisieren — zu beobachten, das heißt der Frage nachzugehen, wie aus hoher Kunst „provinzielle" Kunst wird. Sie kann in diesem Werk nicht systematisch thematisiert werden. Aber immerhin mag es Beachtung verdienen, immer wieder an Einzelfällen festzustellen, welche Elemente der Vorbilder als erste von diesem Abstieg erfaßt und damit aufgegeben werden, und welche sich ihm länger oder dauernd widersetzen. Es können sich möglicherweise daraus Gesichtspunkte ergeben, welche, systematisiert und ausgedehnt, das Phänomen „provinzielle Kunst" als solches tieferschürfend zu erfassen erlaubten.

Im Mittelpunkt der Darstellung sollen jedoch, auf jeden Fall, die konkreten kretischen Monumente und die aus ihrer Untersuchung zu gewinnende Geschichte der byzantinischen Malerei der Insel stehen. Die Schwierigkeiten, die sich deren Erhellung entgegenstellen, waren oben schon kurz angesprochen worden. Vor allem die Tatsache, daß nur in wenigen Fällen das genaue Entstehungsdatum inschriftlich überliefert ist[18], stellt ein entscheidendes Hindernis bei der Erstellung eines gesicherten chronologischen Gerüstes dar, welches hinter einer solchen Geschichte stehen müßte. Es bleibt nur übrig, die große Masse des nicht datierten Denkmälerbestandes den datierten Monumenten, die dabei gewissermaßen als „Stützpunkte" dienen, zeitlich zuzuordnen beziehungsweise sie zwischen diese Fixpunkte zu interpolieren. Die Methode, mit der solche Bezüge hergestellt werden, ist in jedem Fall der Stilvergleich, nicht jedoch der Vergleich von Ikonographien (dieser mag zwar in Einzelfällen wertvolle Hinweise liefern, muß im ganzen aber als zu unsicher beiseite bleiben: Bildlösungen können sich oft hartnäckig lange halten, können aber später wieder aufgegriffen werden oder können in anderen Fällen völlig unberücksichtigt bleiben — ein solides chronologisches Gerüst läßt sich auf all dem nicht aufbauen). Dabei besitzt dieses Verfahren eine nicht unbeachtliche Spannweite: Es reicht vom Vergleich kleiner, von den Künstlern ohne große Überlegung gestalteter Details (beispielsweise der Augen-, Mund- und Ohrenpartie in den Gesichtern, mancher Faltenmotive auf den Gewändern; *morellisches Prinzip*) bis zur vergleichenden Würdigung stilistischer Tendenzen und Haltungen, die ganze Bildzyklen

[18] Insgesamt sind nur bei 87 Freskenzyklen vollständige Daten in den Stifterinschriften erhalten; bei 29 Monumenten sind wenigstens unvollständige Angaben auf uns gekommen, und in 37 Fällen liefern zumindest Graffiti einen *terminus ante quem* für die Entstehung der Bilder (dieses Material nach den bei Kalokyres 35 ff. aufgeführten Listen).

charakterisieren. Ersteres Verfahren (die Anwendung des morellischen Prinzips) vermag im übrigen auch bei einem Spezialfall solcher stilistischer Zuordnung, der Zuschreibung einzelner Monumente an einen bestimmten, anderswoher schon bekannten Meister, gute Dienste zu leisten (vorliegendes Werk möchte etliche solche Zuschreibungen zur Diskussion stellen).

Den Stilvergleich auf kretische Werke zu beschränken, ist, gerade wenn mit seiner Hilfe datiert werden soll, wenig hilfreich. Bei aller Eigenentwicklung, die im Laufe der byzantinisch-kretischen Malereigeschichte, vor allem in deren späteren Phasen, immer wieder auch zum Tragen kommt — und die deshalb den innerkretischen Vergleich nicht nutzlos erscheinen läßt —, sind es doch die großen Neuanstöße und Entwicklungen außerhalb der Insel, welche auch für ihre Kunstgeschichte maßgebend waren. Deshalb wurde hier durchgehend alles zur Verfügung stehende Vergleichsmaterial — nicht bloß der Monumental-, sondern auch aus der Buchmalerei, hier und da auch aus der Ikonenkunst — herangezogen, stamme es nun beispielsweise aus Jugoslawien oder Kappadokien, vom griechischen Festland oder aus Konstantinopel selbst. In kaum einem Fall kann es als unmittelbares Vorbild eines kretischen Monuments bezeichnet werden, immer stellt es in Bezug auf dieses eine näher oder ferner stehende Parallellösung dar, die ihrerseits — so oder so — auf gemeinsame Vorbilder zurückgeht. Die in dem Begriff Parallellösung enthaltene Vorstellung eines Nebeneinanders mag man dabei durchaus auch zeitlich verstehen; allerdings darf dabei nie aus dem Auge gelassen werden, welche Fallstricke auch die vergleichende Methode beim Ansatz einer Chronologie bereithalten kann: Es ist beispielsweise nicht von vornherein garantiert, daß sich ein Kunstwerk stilistisch „auf der Höhe seiner Zeit" befindet; das bedeutet: mit Nachzüglern und Epigonen ist zu rechnen, eventuell sogar mit einem beabsichtigten Archaisieren. Auch ist ein solcher Stilvergleich nie losgelöst vom stilistischen Niveau des betreffenden Kunstwerks vorzunehmen: Provinzielle Malereien spiegeln — wenn überhaupt — qualitätvollere Vorbilder anders wider als solche, die in der Qualität mit diesen mithalten können (in ersterem Fall ist im übrigen auch die Frage interessant, was vom Vorbild übernommen wurde und was nicht).

Es kann, denkt man das Vorhergehende weiter, im allgemeinen überhaupt nicht darauf verzichtet werden, über Einzelmonumente hinaus den ganzen stilistischen Horizont eines bestimmten Zeitabschnitts zu berücksichtigen, wenn der künstlerische und chronologische Ort eines zu untersuchenden Denkmals festgemacht werden soll. Vorliegendes Werk versucht, dem, was die byzantinische Monumentalmalereien Kretas betrifft, dadurch gerecht zu werden, daß es an Stellen, wo dies, von der Geschichte der byzantinischen Kunst her gesehen, angebracht erschien, solche Horizonte, so knapp, aber auch so detailreich wie möglich, aufreißt und den kretischen Denkmälern in ihrem Rahmen einen Platz zuzuweisen versucht.

Als Vorteil dieses Verfahrens ergibt sich, daß diese, ohne irgendwie gepreßt werden zu müssen, wie von selbst zu kleinen Gliedern in einer großen Kette werden; an Stellen, wo diese Kette eng besetzt ist, steht dem Versuch, aus der Summe vereinzelter Positionen eine einigermaßen zusammenhängende Linie nachzuzeichnen, nichts im Wege.

Nicht möglich ist das bei den frühen Kapiteln dieser Geschichte. Das kretische Material ist hier zu spärlich. Es verlangt für jedes einzelne Moument eine isolierte, das heißt aber auch in Tiefe und Breite weitergreifende Behandlung. Bei den späteren Kapiteln kann dann flächiger, pauschaler vorgegangen werden; hier können schon eher Gruppen zusammengehöriger Denkmäler gebildet werden, lassen sich Entwicklungslinien bruchstückhaft oder ganz nachzeichnen. Dies alles ermöglicht Abkürzungen und Zusammenfassungen. Die in dem Buch festzustellende Unausgewogenheit in Umfang und Tiefgang der Untersuchung ist also von der Strukturierung des in ihm behandelten Materials hervorgerufen.

Ihr soll wenigstens dadurch entgegengewirkt werden, daß die Art, wie dieses Material präsentiert wird, durchgängig dieselbe ist. Einleitende Textabschnitte entwerfen, wie gerade dargestellt, jeweils einen Rahmen, in den dann die einzelnen jeweils zugehörigen, hier behandelten kretischen Monumente hineingestellt werden. Dabei werden die wenigen datierten Monumente jeweils vorausgestellt: Sie sollen eine erste Überprüfung ermöglichen, inwieweit der Rahmen überhaupt für Kretas Kunst relevant ist, ihn also, aus kretischer Sicht, *eichen*. In das dieserart grobmaschig ausgelegte Netz werden dann die nicht datierten Denkmäler eingefügt; die bei ihnen jedesmal genannten Jahreszahlen stellen lediglich den Versuch eines ungefähren chronologischen Ansatzes dar und sollen ein Abgleiten ins allzu Vage verhindern.

Ein Wort noch zum hier vorgelegten Bildmaterial. In der bisherigen Literatur über die byzantinische Malerei Kretas wurde nur ein ganz geringer Bruchteil der auf der Insel erhaltenen Schätze vorgestellt; gerade besonders qualitätvolle Beispiele blieben, auch in bildlicher Form, bis heute völlig unbekannt. Vorliegendes Werk möchte auch in diesem Punkt ein wenig Abhilfe leisten. Dem Verfasser fiel es ungemein schwer, aus der Fülle des ihm zur Verfügung stehenden, fast ganz auf eigenen Reisen gewonnenen Bildmaterials eine den Umfang des Buches nicht zu sehr belastende Auswahl zu treffen. Schon Bekanntes wollte er dabei so weit wie möglich zurückdrängen, Unbekanntem dafür die Beachtung gewinnen, die es verdient. Natürlich konnten längst nicht alle im Text behandelten Monumente im Bildteil berücksichtigt werden, obwohl beim Autor für sie alle Bildmaterial vorläge. Er muß die damit verbundene Einseitigkeit, die aus seiner subjektiven Bewertung der präsentierten Illustrationen resultiert, in Kauf nehmen. Sowohl ästhetische Kriterien waren für sie maßgebend, wie auch die Überlegung, inwie-

weit sie geeignet sein können, im Text Entwickeltes zu belegen[19]. Nicht in jedem Fall spielte der Erhaltungszustand des Abgebildeten eine bestimmende Rolle; in diesem Sinne schöne Bilder zu bieten, war nicht die dem Bildteil zugrundeliegende Zielvorstellung.

[19] Daß dieses Interesse insgesamt nur sehr eingeschränkt berücksichtigt werden konnte, ist sehr bedauerlich, aber unvermeidlich. Eine Verifikation durch die Evidenz einer Abbildung wurde dadurch leider eher zur Ausnahme. Ebensowenig konnten natürlich Vergleiche zu anderen, außerkretischen Monumenten durch Abbildungen belegt werden; für sie wird immerhin, soweit nur irgendmöglich, auf sonst in der Literatur vorliegendes Bildmaterial verwiesen.

II. DER HISTORISCH-GESELLSCHAFTLICHE HINTERGRUND DER BYZANTINISCHEN MONUMENTALMALEREI KRETAS[1]

Überall im Bereich der sakralen byzantinischen Kunst bildete die über ein Jahrhundert währende Epoche des Bilderstreits (714–843) eine gravierende Unterbrechung der bis dahin seit der Spätantike fortdauernden Kunsttradition. In Kreta wurde dieser Einschnitt noch dadurch vertieft, daß die Insel während dieser Zeit (wohl im Jahre 827) von den Arabern erobert und weit über hundert Jahre (bis 961) von ihnen besetzt gehalten wurde. Das christliche Leben der griechischen Kreter wird damals zwar nicht völlig ausgelöscht, aber doch zunehmend zurückgedrängt und entstellt worden sein; gerade auch für jegliche Kunstausübung wird das gelten. Als die Insel im Jahre 961 dann wieder dem byzantinischen Reich zurückgewonnen worden war, setzte eine intensive Missionstätigkeit ein (hl. Athanasios Athonites; hl. Nikon Metanoeite; hl. Ioannes Xenos), welche auch auf dem Gebiet der christlichen Kunst ihren Niederschlag fand, was vor allem aus der Biographie des hl. Ioannes Xenos bezeugt ist[2]. Die wenigen aus der frühen Zeit um 1000 erhaltenen Monumente zeigen, daß dabei zunächst eher anderswo schon veraltete Vorbilder nachgeahmt wurden, aber schon in der Mitte des 11. Jahrhunderts scheinen die Künstler der Insel den Anschluß an die allgemeine Entwicklung gefunden zu haben. Kretas administrative Stellung wurde wohl noch in diesem Jahrhundert aufgewertet: Im Zuge der Verwaltungsreformen Alexios' I. (1081–1118) wurde seine Regierung einem Dux beziehungsweise Katepan übertragen. Daß schon in den Neunzigerjahren des 11. Jahrhunderts (am ehesten 1092) ein gewisser Karykes, wohl der damalige Dux der Insel, einen Aufstand wagte, belegt das Wirken zentrifugaler Kräfte. Die wohl in dieselbe Zeit zu verlegende Ansiedlung von zwölf Adelsfamilien (ἀρχοντόπουλα, -οι) weist im Grunde auf dasselbe Phänomen: In ihrem Aufstieg spiegelt sich die im ganzen byzantinischen Staat zur Zeit der Komnenen aufkommende Feudalisierung wider. Ob ihr Anspruch, konstantinopolitanischer, ja zum Teil kaiserlicher Herkunft zu sein, berechtigt war, fragt sich; Ausdruck ihres Selbstbewußtseins ist er allemal. Diese sich entwickelnde Adelsschicht kommt natürlich auch vor allem als Förderer der Künste in Frage. Die teilweise hohe Qualität der wenigen auf kretischem Boden aus komnenischer

[1] Dieses Thema wurde ausführlich vom Autor in seinem Artikel *Kreta* im Reallexikon zur byzantinische Kunst, Bd. IV, Stuttgart 1990, Sp. 905 ff. behandelt. Es wird auch in den Einleitungsabschnitten zu den einzelnen Stilepochen jedesmal zur Sprache kommen. Hier soll nur ein summarischer Überblick gegeben werden.

[2] S. 27 f.; 29, Anm. 1

Zeit überkommenen Wandmalereien spricht für anspruchsvolle, über bäuerlich-provinzielles Niveau hinauswachsende Auftraggeber.

Auch für Kretas Geschichte bedeutete das Jahr 1204 einen entscheidenden Einschnitt. Nach der Eroberung Konstantinopels durch die Truppen des Vierten Kreuzzuges wurde die Insel Teil der westlichen Kriegsbeute und kam unter venezianische Herrschaft, unter der sie bis zu ihrer Eroberung durch die Türken (1645–1669) verblieb. Die Venezianer organisierten ihr Regime nach Mustern ihrer italienischen Heimatrepublik und siedelten während des 13. Jahrhunderts viermal eigene Lehensträger auf der Insel an. Dabei nahmen sie anfangs auf die Rechte und Besitztümer des einheimischen Adels keine Rücksicht. Ebenso wurde die orthodoxe Kirche ihres Episkopats beraubt und ihre niedrige Geistlichkeit schikanösen Ordinationsbestimmungen und einer strengen Kontrolle durch die staatliche Macht unterworfen. Die Folge waren eine Reihe fast ununterbrochener Aufstände während des gesamten 13. Jahrhunderts; ihre Anführer stammten aus den großen eingesessenen Adelsfamilien, während die orthodoxe Geistlichkeit als Aufwiegler der wie früher unter byzantinischer Herrschaft so auch jetzt minderberechtigten großen Masse der kretischen Bevölkerung auftrat. Erst im Jahre 1299 vermochte ein Friedensvertrag (*Pax Alexii Calergii*), der für das einheimische Bevölkerungselement recht günstige Bedingungen enthielt, eine Verschnaufpause in den ständigen Wirren zu schaffen. Sie macht sich auch in der Entwicklung der kretischen Monumentalmalerei bemerkbar: Während für diese im 13. Jahrhundert eine zunehmende, weitestgehend retrospektive Provinzialisierung kennzeichnend ist, beginnt sich ab der Jahrhundertwende der Einfluß des anderswo schon länger blühenden Paläologenstils abzuzeichnen. In raschem Zug holt er in Kreta seine vor 1300 versäumten Entwicklungsstufen nach. Daneben aber hält sich bis weit ins 14. Jahrhundert hinein eine eher am Herkommen orientierte Kunstrichtung, welche jedoch ebenfalls teilweise Werke hoher Qualität hervorbringt.

Das 14. Jahrhundert bescherte Kreta eine lange anhaltende Phase wirtschaftlicher Prosperität. Einige wenige kleinere Aufstände vermochten diese kaum zu stören. Bezeichnend ist, daß die wichtigste Revolte vor allem von Lehensträgern venezianischer Herkunft angeführt wurde (1363/4), welche die Früchte dieser Prosperität, statt sie ins ferne Venedig abzuführen, selbst genießen wollten. Die Malerei dieser Zeit folgt zuverlässig, wenn auch gelegentlich mit kleineren Verzögerungen, den jeweils herrschenden stilistischen Strömungen.

Dies gilt auch noch für das frühere 15. Jahrhundert; während seines späteren Verlaufs spaltet sich die künstlerische Entwicklung jedoch auf: auf der einen Seite eine qualitätsmäßig rapide absinkende, gegen 1500 absterbende provinzielle Malerei, auf der anderen Seite eine Kunstübung, welche auf vielfach hohem Niveau zu dem führt, was dann im 16. Jahrhundert als *Kretische Schule* auftritt und

den Boden der Insel verläßt. Kreta selbst hat nur noch im frühen 16. Jahrhundert Wandmalereien vorzuweisen, danach nicht mehr. Das mag darauf zurückzuführen sein, daß seine wirtschaftliche Lage sich während dieser Zeit rapide verschlechtert hat. Für kostspielige Fresken fehlte nun das Geld, Ikonen traten an ihre Stelle[3].

Während der gesamten Zeit der venezianischen Besatzung diente die sakrale Monumentalmalerei Kretas als Instrument des einheimischen, griechisch-orthodoxen Bevölkerungselements, sein Selbstbewußtsein gegenüber der fremden, lateinisch-westlichen Besatzungsmacht zum Ausdruck zu bringen. Kulturelle, religiöse, ethnische Traditionen sprachen sich in ihr aus und schufen ungebrochene Kontinuität. Bezeichnend ist die große Rolle, welche — nach Ausweis des erhaltenen Inschriftenmaterials — der orthodoxe Klerus (Mönche und Weltpriester) als Stifter von Kirchen und Malereien spielte. Dasselbe gilt für den einheimischen Adel[4], während mit bäuerlichen Stiftern nur im, auch künstlerisch sehr konservativen, Westen Kretas in größerer Zahl zu rechnen ist (hier scheint sogar der Wettstreit dörflicher Gruppen zum Anlaß mancher Stiftung geworden zu sein). Daß in nicht wenigen Stifterinschriften bis 1453 der jeweils regierende byzantinische Kaiser angeführt wird, obwohl er schon längst nicht mehr Landesherr ist[5], bezeugt ebenso den *byzantinischen* Charakter dieser Kunst wie die in den Inschriften für die Stifter und den Kaiser verwendete Sprache[6], welche die religiöse beziehungsweise ethnische Abgrenzung von den Lateinern unterstreichen soll. Auch das in den Kirchenbauten verwirklichte Bildprogamm und die in den Gemälden auftretende Ikonographie[7] und ihr Stil stehen weitestgehend in byzantinisch-orthodoxer Tradition, ebenso die Architektur der Bauten.

[3] Daß eher wirtschaftliche Gründe als ein allgemeiner kultureller Niedergang für das Absterben der Monumentalmalerei in Kreta verantwortlich waren, zeigt auch die Tatsache, daß andere, weniger „kostenintensive" Kulturbereiche (vor allem die Literatur) während dieser Zeit auf der Insel ihre höchste Blüte erlebten.

[4] Einige Stifternamen venezianischen Ursprungs bezeugen eine beginnende Vermischung der beiden Bevölkerungselemente.

[5] In einem Fall, der Georgskirche von Ano Syme/Bi, wird sogar an entsprechender Stelle des Formulars auf den Fall Konstantinopels Bezug genommen. Die Venezianer tauchen nur ein einziges Mal als Herrn der Insel auf (Michaelskirche von Kabalariana/Se).

[6] Mit den Stiftern verbunden die Adjektive ὀρθόδοξος, εὐσεβής, ὁμόφυλος, mit dem Kaiser ὀρθόδοξος, φιλόχριστος, εὐσεβής.

[7] Bildprogramm und Ikonographie sollen hier nicht untersucht werden. Näheres darüber RbK IV, Sp. 1001–1024, bzw. Sp. 1024–1047.

III. DER ARCHITEKTONISCHE RAHMEN DER BYZANTINISCHEN MONUMENTALMALEREI KRETAS[1]

Der eben dargestellte historisch–gesellschaftliche Hintergrund der byzantinischen Kunst Kretas spiegelt sich in der Architektur der Kirchenbauten wider, welche Träger der Wandmalereien sind. Der weitaus häufigste Bautypus ist derjenige der einfachen Längsraumkirche. Als Stiftung, welche am wenigsten Kosten verursachte, war er auch in Zeiten wirtschaftlichen Niedergangs noch erschwinglich, und ebenso kam er auch zu allen Zeiten für weniger bemittelte Stifter, vor allem aus den Kreisen der bäuerlichen Landbevölkerung, in Frage. Ungefähr vier Fünftel (800 von 1000) der heute noch erhaltenen Freskenkirchen gehören diesem einfachsten Bautypus an. Der Innenraum wird bei ihm nicht selten durch Nischen in den Längswänden optisch erweitert. Gerne treten solche schlichten Bauten auch in additivem Verbund mit anderen Bauteilen auf. Über das mittlere Joch wölbt sich manchmal eine Quertonne (Typus der Kirche mit Dachtransept) oder eine Kuppel (Typus der Kuppelhalle). Reine Kuppelbauten kommen auch vor, sowohl als kleine Zentralbauten, wie auch um Kreuzarme erweitert, die sowohl einbeschrieben wie auch freistehend sein können. Der Typus der Kreuzkuppelkirchen im eigentlichen Sinn ist relativ häufig belegt. Dagegen ist nur ein Fall bekannt, wo ein aus mittelbyzantinischer Zeit stammender basilikaler Bau mit Fresken ausgeschmückt ist.

Bei all dem darf nicht außer Acht bleiben, daß von den in den städtischen Zentren gelegenen Monumenten kein einziges heute mehr erhalten ist, daß also unsere Kenntnis allein auf den ländlichen Kirchenbauten beruht: Einschränkungen, was Aufwand bei der Architektur und künstlerische Qualität der Malereien betrifft, sind deshalb gegenenfalls stets mitzudenken, wenn es um eine Bewertung der byzantinischen Kunst Kretas geht. Umso erstaunlicher ist es, daß gar nicht selten auch in diesen ländlichen Monumenten Kunstwerke hoher und höchster Klasse auftreten.

[1] Darüber ausführlich vom Verfasser im Artikel *Kreta* im RbK IV, Sp. 927–989.

IV. MAKEDONISCHE MALEREIEN

Nach den inneren Erschütterungen durch den Bilderstreit (714–843) und der äußeren Gefährdung durch den Ansturm von Arabern und Bulgaren, der in immer neuen Wellen vom 7. bis zum 9. Jahrhundert oft weit ins byzantinische Reich hineinbrandete, führte die politische Konsolidierung, die im späteren 9. Jahrhundert eintritt — sie wird vor allem durch das Jahr 867 markiert, in dem Basileios I. Alleinherrscher wurde und die Macht der bis 1056 regierenden makedonischen Dynastie begründete —, zu einem politisch–gesellschaftlichen Klima, das ein allmähliches Wiederaufblühen der Kunst begünstigte. Sie war, soweit sie religiöse Kunst war, während der Zeit des Ikonoklasmus völlig zum Erliegen gekommen, und es brauchte einige Zeit, bis sich in ihr neues Leben regte. Diese Situation legte es nahe, daß dabei, sei es unmittelbar oder auf dem Weg über Werke, welche vor der Zeit des Bilderstreits entstanden waren, auf antike Vorbilder zurückgegriffen wurde: Sie gaben die, nach einer allzu langen Zeit künstlerischer Öde dringend benötigten, Gestaltungshilfen an die Hand. Vor allem aber entsprach es den in dieser Konsolidierungsphase (die im übrigen bald, unter Basileios II., 976–1025, zu einer Zeit höchster Machtentfaltung wurde) gelegenen gesellschaftlichen Tendenzen, daß das antike Erbe zu neuem Leben erwachte. In dieser *Makedonischen Renaissance* lag ein Programm: Sie war künstlerischer Ausdruck dieser Konsolidierung und neuen Machtentfaltung und band sie in die bewährten Traditionen Ostroms ein; an das Alte anzuknüpfen, war wie eine Rückkehr nach Hause, nach zwei Jahrhunderten voll Irrwegen.

Die byzantinische Malerei dieser zwei Jahrhunderte (circa 850–1050) wurde zum Hauptträger dieser Renaissance, vor allem die Miniatur–, aber in ihrem Gefolge auch die Monumentalmalerei (Mosaiken und Fresken). Freilich zeigt sich auch in ihr, daß Byzanz, als christliches Reich, kein ungebrochenes Verhältnis zur Antike und ihrer Kunst gewinnen konnte: Deren Hochschätzung von Leiblichkeit und Schönheit steht eine christliche Tendenz zur unsinnlichen, ja sinnenfeindlichen Spiritualität entgegen, und der Weg der byzantinischen Kunst pendelt stets zwischen diesen beiden Positionen als Extremen. Dies gilt auch für die Phase der Makedonischen Renaissance. Zwar steht in ihr auch das Gestalten nach antiken Vorbildern im Vordergrund, Ausmaß und Art der Nachahmung sind jedoch von Werk zu Werk verschieden, können sogar innerhalb ein– und desselben Werkes wechseln; vor allem aber verändern sie sich während des Verlaufs dieser Epoche.

Während einer frühen Phase (9. Jahrhundert — frühestes 10. Jahrhundert) formiert sich der Stil, erarbeitet sich, nicht ohne Rückgriffe auf Vor–Makedonisches, sein „Vokabular“. Der Bildraum wird geschaffen; Architektur- und Landschafts-

elemente beginnen aufzutreten und sich mit den Figuren zu Kompositionen zusammenzuschließen. Die Gestalten erhalten antike Proportionen, die Strukturierung ihrer Gewänder wirkt jedoch noch etwas unausgewogen: unorganische, harte Geometrismen sind noch nicht ganz vermieden, und kurzatmige Formen nehmen eher noch überhand[1] (faltenbrüchiger Stiltypus). In der anschließenden Phase des Stils (erste Hälfte und Mitte des 10. Jahrhunderts) treten die antiken Vorbilder endgültig und vollständig die Herrschaft an, ein ausgeprägter Klassizismus entsteht[2]. Natürlich-gewichtige Körper bewegen sich in illusionistisch konzipierten Räumen; in diesen werden nun virtuos Vorder- und Hintergrund geschieden. Auch die Gruppierung der Figuren und ihre Haltung beziehen den Raum voll ein. Es sind edle, stets noble Gestalten, nicht ohne Monumentalität. Eine nach der Mitte des 10. Jahrhunderts zu beobachtende Neigung zu schlanken Körperproportionen kündigt eine allmähliche, aber lange Zeit wirksame Wende in der Entwicklung des Stils an. Die jetzt in der dritte Phase[3] (späteres 10. Jahrhundert) zu beobachtende größere Leichtigkeit, ja Eleganz, zunächst durchaus noch in antikischem Sinne deutbar, wird zunehmend zum Vehikel antiklassizistischer Spiritualität. Die Bildkompositionen verlieren ihre Dichte, beschränken sich auf das Wichtigste (wobei Architekturen und Landschaftselemente zunehmend stilisiert werden) und breiten sich, ohne betonte Tiefenwirkung, in einer Art Bühnenraum aus. Die Gewandformen verlieren ihre lockere Lässigkeit, ihr Faltenspiel ist, bei aller Eleganz, durch eine Neigung zu Prägnanz und Härte gekennzeichnet. Die Gesichter sind nicht mehr nur schön: sie gewinnen an Lebensnähe, werden nach Typen differenziert; zunehmend beherrscht asketischer Ernst ihre Züge. All diese Charakteristika verstärken sich in der Spätphase des Stils (erste Hälfte des 11. Jahrhunderts). Lineare Gestaltungstendenzen verstärken sich, vor allem auf den Gewändern (Parallelfaltenstruktur); diese modellieren nicht mehr Körpervolumina, sondern negieren sie, ihre Faltenmuster werden abstrakt und streng. Ebenso gewinnen die Bildkompositionen, oft symmetrisch gestaltet, eine neue hieratische Würde. Die Gesichter verlieren alle Schönheit und sind von betonter Spiritualität beherrscht. Ursprünglich sicher in der Hauptstadt beheimatet, verbreitet sich diese Ausprägungsform des makedonischen Stils vor allem auch in der griechischen Provinz und bleibt

1 Beispiele: Manuskript des Kosmas Indikopleustes (Cod. Vat. gr. 699), MS der Homilien des Gregor von Nazianz (Cod. Par. gr. 510), Votivmosaik Leons VI. in der Hagia Sophia zu Konstantinopel.

2 Beispiele: Pariser Psalter (Cod. Par. gr. 139), Josua-Rolle (MS. Palat. gr. 431), Evangeliar von Stauroniketa (Cod. 43).

3 Beispiele: Bibel des Patrikios Leon (Cod. Vat. reg. gr. I), Menologion Basileios' II. (Cod. Vat. gr. 1613), Evangelienlektionar im Sinaikloster (Cod. Sinait. gr. 204). Die Elfenbeinreliefs der sog. Romanos-Gruppe kündigen, schon um die Jahrhundertmitte nicht voll dem klassizistischen Stilideal verpflichtet, diese Entwicklung an.

dort lange am Leben[4]. Um die Mitte des 11. Jahrhunderts taucht eine stilistische Haltung auf, die später für den komnenischen Stil grundlegend wird und dessen Entwicklung im Laufe des 12. Jahrhunderts zunehmend bestimmt: Dynamisch bewegte, anfangs eher massig-gedrungene Körper, die nun auch als Vehikel emotionaler Spannungen dienen, werden an der Oberfläche, ohne daß ihr organischer Aufbau beachtet würde, in scharf gegeneinander abgegrenzte Teilflächen zerlegt; diese bilden autonome abstrakte Muster, die eine dynamische Rhythmik organisiert. Die Farbe spielt eine größere Rolle als zuvor, die Modellierung der einzelnen Kompartimente ist wesentlich von ihr bestimmt. Die Intensität, mit der diese neue Sicht der Körper vorgetragen wird, ist je nach Monument verschieden stark ausgeprägt; neben eher kalligraphisch-linearen stehen manieriert übersteigerte, aber auch beruhigte, fast statische Gestaltungen[5].

Kreta konnte wegen seiner besonderen geschichtlichen Situation diesen Weg erst gegen dessen Ende mitgehen. Die arabische Besetzung der Insel (827–961)[6] hatte jede künstlerische Betätigung des einheimischen Bevölkerungselements zum Erliegen gebracht, und auch nach der byzantinischen Zurückeroberung dauerte es eine Weile, bis das orthodoxe Christentum, das sich, führungslos und zunehmend deformiert, auf der Insel weitgehend gehalten zu haben scheint, wieder vollständig restauriert war. Das war das Werk von Missionaren, die teilweise schon mit dem siegreichen Heer des Eroberers Nikephoros Phokas gekommen waren: Der hl. Athanasios Athonites begleitete diesen bei seinem Feldzug; der hl. Nikon Metanoeite wirkte von 961 bis circa 968/9 vor allem im Zentrum und im Osten Kretas. Während die Tätigkeit dieser beiden völlig schattenhaft bleibt, hat ein dritter Missionar, der gebürtige Kreter Ioannes Xenos (ca. 970 – nach 1027), vor allem im Westen der Insel deutlichere Spuren seines Wirkens hinterlassen. Er gründete, neben anderen Kirchenbauten, als Zentrum seiner Tätigkeit das Kloster Myriokephala und wurde auch für die Kunstgeschichte der Insel wichtig: Auch um seine

4 Eine detailliertere Darstellung der griechischen Monumentalmalerei auch des frühen 11. Jahrhunderts bei Mouriki, Stylistic Trends, 79 ff. (vom kretischen Material kennt und behandelt sie nur die Fresken der ersten Malschicht von Myriokephala, S. 87). Sie ordnet diesem linearen Stil die Bilder in der Panagia ton Chalkeon-Kirche von Thessalonike (1028), in Hosios Lukas (nach ihr um 1030/40), in der Sophien-Kathedrale von Kiew (um 1040/50), in Myriokephala (s. eben) und in der zweiten Schicht der Episkope-Kirche von Eurytania zu. In Hosios Lukas (vor allem in den Narthexmosaiken) und in Kiew weisen freilich manche Züge schon auf die im folgenden zu besprechende Stilphase (für letzteres Monument von Mouriki a.O. 92 auch angedeutet).

5 Früher Hauptbeleg dieser Stilphase sind die Mosaiken der Nea Mone von Chios (um 1050). Mouriki a.O. 88 ff. nennt daneben aus der Miniaturmalerei das Lektionar Dionysiou 587 und die Handschrift im British Museum Add. Ms. 19352, aus der Monumentalmalerei u.a. das Votivmosaik von Konstantin IX. und Zoë in der Hagia Sophia zu Konstantinopel und die Fresken der Sophienkirche von Ochrid.

6 J. B. Papadopoulos, Ἡ Κρήτη ὑπὸ τοὺς Σαρακηνούς, Athen 1948.

Neugründungen auszuschmücken, unternahm er, so berichtet seine Vita[7], eine „Bettelreise" nach Konstantinopel, von wo er „heilige Geräte, Bücher, heilige Bilder (εἰκόνας)" mitbrachte. Setzt man diese Reise auf die Jahre nach 1025[8], bleibt für einen künstlerischen Einfluß aus der Hauptstadt innerhalb des zeitlichen Rahmens der makedonischen Stilepoche nicht mehr viel Zeit. Natürlich sind auch schon für die Zeit vor diesem Datum Anstöße von außen anzunehmen, sie müssen sogar angesichts der Situation postuliert werden. Was an Resten aus ihr erhalten ist (es ist herzlich wenig: Mit Sicherheit sind ihr nur die Bilder der ersten Malschicht im Katholikon von Myriokephala zuzuweisen), erweckt jedoch nicht den Eindruck, als ob es auf der Höhe der künstlerischen Entwicklung stünde, greift vielmehr auf teilweise längst überholte Vorlagen zurück. Ganz gegen Ende der Epoche scheinen die kretischen Maler dann Anschluß an die zeitgleiche Kunst gefunden zu haben (die geringen Freskenreste in der Panagiakirche von Chromonasteri/Rethymnon scheinen dies zu belegen).

Es ist, nach all dem, äußerst wenig, was Kreta aus der makedonischen Stilepoche der byzantinischen Malerei heute zu bieten hat[9]. Nur ganz punktuelle Momentaufnahmen aus deren späten Entwicklungsphasen festzuhalten erlauben diese Monumente, beileibe aber kein kontinuierliches Panorama zu entwerfen.

[7] Am schnellsten greifbar in: Anturakes, Myriokephala 60.
[8] Anturakes, Myriokephala 59 f.
[9] Es ist nicht auszuschließen, daß unter späterer Überdeckung hier und da noch frühe Malereien gefunden werden könnten (die Entdeckung der Fresken von Myriokephala wird solch einem Zufallsfund aus dem Jahr 1970 verdankt).

Einzelne wichtige Monumente

Datiert:

1 *Myriokephala/Rethymnon,*
Kirche der Panagia, 1. Malschicht, 1005 oder 1020[1]:
Abb. 7.

Spärliche Reste der ältesten Malschicht, freigelegt vor allem in der Kuppel und ihrem Tambour (Pantokrator, Propheten, Engel) und an der Stirnwand des südlichen Kreuzarms (die Evangelisten Matthäus und Markus). Bei der Kirche handelt es sich um das Katholikon des vom hl. Ioannes Xenos gegründeten ehemaligen Klosters Myriokephala, das als Zentrum für dessen Missionstätigkeit im Westen Kretas diente[2].

Die Malerei dieser Bilder ist weitgehend an teilweise schon lange zurückliegenden Vorbildern aus frühen Stadien des makedonischen Stils orientiert. Diese werden in ihnen vereinfacht und schematisiert: Was dort lebendig und klassisch war, wirkt hier abstrahiert, stilisiert und gelegentlich ornamentalisiert.

Vor allem gilt dies für die Prophetengestalten im Kuppeltambour: Vergleiche beispielsweise vor allem das Faltensystem der Beinpartie bei den Propheten Ezechiel und Jesaias[3] mit seiner Entsprechung bei dem Himmelfahrtsengel rechts von Maria in Çavuşin/Kappadokien[4] (965); nicht ganz so enge Parallelen bestehen auch zu den Bildern in Handschriften schon um 900 (vgl. die genannten Faltenstrukturen mit Entsprechungen im Cod. Par. gr. 510 [880/6; fol. 75v: Christus der Verklärung[5]] und im Cod. Marc. gr. 538 [905; fol. 11r: Engel ganz links oben[6]; fol. 7r: mittlere Reihe, mittlere Figur[7]]; vgl. auch das Faltenmuster an der linken Schulter des Moses[8] mit seiner Entsprechung an vielen Stellen des Par. gr. 510 [880/6]) und zu den Wandmalereien in der kappadokischen Kılıçlar Kilise (gegen

[1] Arch.Deltion 26 Chron. (1971) 528; id. 28 Chron. (1973) 604, Taf. 577 γ; id. 29 Chron. (1973/4) 939 f., Taf. 706 ff.; Anturakes, Myriokephala, Taf. 13 β, 14 f., 18–24, 30 f.; BK 83, 260 f., Abb. 217; RbK IV Sp. 1052 ff. Das Datum ergibt sich aus der erhaltenen Angabe der Indiktion in der heute ansonsten unvollständigen Stifterinschrift (Anturakes, op. cit., Taf. 31) und aus den Lebensdaten des Stifters, des hl. Ioannes Xenos (ca. 970–1027; vgl. sein Testament: N. Tomadakes, Ὁ Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Ξένος καὶ ἡ διαθήκη αὐτοῦ. KX 2, 1948, 47–72).
[2] Zur Vita des Heiligen siehe N. Tomadakes, op. cit. (vorige Anm.).
[3] Anturakes, Myriokephala, Taf. 23 β, 24.
[4] Restle, Kleinasien III, Abb. 322.
[5] Rice, KaB, Abb. 85.
[6] Spatharakes II, Taf. 17.
[7] Ebd., Taf. 16.
[8] Anturakes, Myriokephala, Taf. 21.

900; vgl. Ezechiel mit dem dortigen Josef der Wasserprobe[9] und Jesaias mit dem dortigen Johannes der Kreuzigung[10]). Ein ähnliches Bild ergibt sich zunächst bei den beiden erhaltenen Evangelistengestalten[11]: Die Proportionierung ihrer Gesichter (ausladende obere und untere Gesichtspartie, dazwischen eine Engstelle) und deren sehr feine Detailzeichnung (Oberlippenbart) erinnern an Vergleichbares im Cod. Par. gr. 510[12] (880/6), die in V–Form schematisierten Doppelfaltenzüge auf ihren Oberkörpern finden sich auch beim Himmelfahrtschristus in der Hagia Sophia von Thessalonike[13] (ca. 885) und bei Gestalten der Kılıçlar Kilise in Kappadokien[14] (gegen 900) und im Cod. Marc. gr. 538[15] (905). Zu der Gestaltung des Unterkörpers des hl. Markus vergleiche man das Mosaik der thronenden Maria in der Hagia Sophia von Thessalonike[16] (circa 885; identische Gewandstruktur) und manche Figuren (z.B. Josef der Geburtsszene, Apostel der Pfingstdarstellung) in der Kılıçlar Kilise[17] (gegen 900; Fächerfalten), zu derjenigen des hl. Matthäus Einzelelemente von Figuren in der Hagia Sophia in Thessalonike (ca. 885; Faltenwülste an den Armen des Himmelfahrtschristus[18], im Cod. Par. gr. 510 (880/6; Ärmel Ezechiels rechts unten[19] auf fol. 438*v*) und in der Kılıçlar Kilise (gegen 900; Oberschenkel des Josef der Geburtsszene[20]). Es finden sich hier aber auch Elemente, die zum Teil zwar bereits um 900 belegt sind[21], jedoch erst ein Jahrhundert später ihre volle Ausprägung erfahren: Dunkle Schraffurflächen auf hellem Grund als zaghafter Versuch, Schatten anzudeuten, auf dem Körper des Markus haben ihre Entsprechung im Cod. Vat. gr. 1613 (Menologion Basileios' II., 976–1025; passim); die lappigen Umrisse desselben Evangelisten finden sich auch bei manchen Figuren in den Naos–Mosaiken von Hosios Lukas (früheres 11. Jahrhundert; so Petrus der Himmelfahrtsszene[22]).

Insgesamt entsteht der Eindruck, als seien einer älteren Tradition, die sich

[9] Restle, Kleinasien II, Abb. 263.
[10] Ebd., Abb. 258.
[11] Anturakes, Myriokephala, Taf. 30
[12] Spatharakes II, Taf. 10–14.
[13] PKG III, Taf. III.
[14] So beispielsweise beim rechten Engel der Taufszene (Restle, Kleinasien II, Abb. 257) oder beim Engel, der Johannes in der Wüste erscheint (ebd., Abb. 270).
[15] Spatharakes II, Taf. 16 f. passim.
[16] Lazarev, Pittura, Abb. 80.
[17] Restle, Kleinasien II, Abb. 266, 275.
[18] PKG III, Taf. III.
[19] Rice, KaB, Taf. I, VII.
[20] Restle, Kleinasien II, Abb. 266.
[21] Die Strichlierung einzelner Gewandpartien: Kılıçlar Kilise (gegen 900; Restle, Kleinasien II, Abb. 266: Josef der Geburt), Cod. Marc. gr. 538 (905; Spatharakes II, Taf. 17: Engel rechts oben).
[22] Diez–Demus, Abb. 7.

hier als völlig unplastische, ganz herb–spirituelle Kunst der Linie äußert, einige wenige moderne, der Entstehungszeit der Bilder entnommene Lichter zaghaft aufgesetzt worden[23]. Sie entsprechen selbst z.T. Gestaltungen, die im frühen 11. Jahrhundert nicht mehr zum Allerneuesten und Allerbesten gezählt zu werden verdienen; so sind es nicht die Narthex-, sondern die Naosmosaiken von Hosios Lukas, die verglichen werden können, der weniger qualitätvolle und eigenwillige Teil der dortigen Bildausstattung[24]. Letztere (und nicht die Narthexbilder) ähneln stilistisch auch den Wandmalereien in der Kirche der Panagia ton Chalkeon von Thessalonike (1028), mit denen man andererseits die Bilder von Myriokephala schon verglichen hat[25]. Hier wie dort handelt es sich um eine „ihrem Wesen nach unmonumentale" Malerei[26], ganz auf die Linie abgestellt. Nur vereinfacht das kretische Monument die in den thessalonizensischen Bildern zu beobachtende Fülle ins Provinzielle, Karge: Wenige, völlig spannungslose Linien umfließen schmächtige, anatomisch nicht überall richtig gesehene Körper; einige wenige Schraffuren versuchen, den Eindruck von Körperhaftigkeit zu erzeugen; bei den Köpfen hat ebenso die feine, fast kalligraphische Zeichnung Vorrang vor den fast unmerklichen Ansätzen einer Modellierung durch weiße Lichter und grünliche Schatten. Das sehr zurückhaltende Kolorit (auf schwarzem Malgrund neben Weiß: Stahlgraublau, Dunkel- und Hellgelbocker, Braun, Schwarzblau, Moosgrün, Rosakarmin), hat lediglich die Aufgabe, fest umrissene Flächen zart zu tönen; es sind Farbtöne, die — zumindest bei den zeitgenössischen kappadokischen Fresken — für die früh- und hochmakedonische, aber nicht mehr für die spätmakedonische Malerei des frühen 11. Jahrhunderts mit ihrem dunkleren, satteren Kolorit bezeichnend sind[27]: Auch in ihrer Farbigkeit zeigt sich also der retrospektive Charakter der Bilder von Myriokephala.

UNDATIERT:

2 *Hagios Nikolaos/Merabello,*
Kirche des hl. Nikolaos, 1. Malschicht[28]*:*
Abb. 8.

[23] Der Bericht in der Vita des Stifters, der hl. Ioannes Xenos habe in Konstantinopel *erbettelte* Bücher nach Kreta gebracht, könnte dieses Phänomen ganz einfach erklären: Er scheint dort alles mögliche, nicht unbedingt mehr das Neueste, geschenkt bekommen zu haben.
[24] Diez–Demus, 92 f.
[25] Murike, Stylistic Trends 87.
[26] Papadopoulos, Wandmalereien 114.
[27] Restle, Kleinasien I, 36, 44; Beispiel für letztere: Barbara–Kirche im Soğanlı dere (1006 oder 1021; d.h. fast zeitgleich mit Myriokephala).
[28] Arch.Deltion 24 Chron. (1969) 446, Abb. Taf. 22 ff., 456 f.; BK 422 ff.; RbK, Kreta, Sp. 1047 ff.

Reste anikonischer Malereien[29] (geometrische [Rauten- und Kreismuster, Serische Räder, Rosettenstrukturen, Kreuze] und florale [Blätter, Blüten, Rispen] Motive; letztere treten selten allein auf [Pflanzenfries am Tambouransatz], füllen zumeist freie Flächen zwischen den geometrischen Strukturen), auf den ganzen inneren Kirchenraum verteilt, sind in größeren Flächen im Kuppel- und Bemabereich freigelegt.

Diese Muster sind äußerst sorgfältig und sauber (z.B. sicher mit dem Zirkel) in buntem, einst leuchtendem Kolorit (schwarz, dunkelgrau, weiß, rot, ocker, eventuell auch grün oder blau) ausgeführt und in tafelförmige, z.T. doppel gerahmte Diachora unterteilt.

Zu allen Elementen dieser anikonischen Kirchenausschmückung lassen sich Parallelbelege aus der Buchmalerei des 10. Jahrhunderts, zumal aus dessen späteren Jahrzehnten (und zwar nur aus dieser Zeit), beibringen; Kreise, die sich derart überschneiden, daß eine Folge blattähnlicher Vierpässe entsteht (Zirkelschläge) begegnen in den Codices Mosqu. gr. 140, 74^r[30] (aus dem Jahr 975), Par. Coislin 195, 10^r[31] (nach Weitzmann[32] eine Handschrift aus der unmittelbaren Nähe des Pariser Psalters [Cod. Par. gr. 139] aus dem späteren 10. Jahrhundert), Patm. 44, 323^r[33] (dieselbe Zeit; den Mustern in Hagios Nikolaos besonders ähnlich), und mehreren anderen[34]; dabei ist mehrfach auch die Auffüllung der Kreise und der Zwickel zwischen ihnen (durch kreuzförmige Elemente und blütenähnliche Strukturen) hier wie dort zu vergleichen. Serische Räder treten in Handschriften dieser Zeit häufig auf, auch in vielfacher Verschlingung: Cod. Patm. 33, 4^r[35] (aus dem Jahr 941), Vat. Gr. 354, 117^v[36] (aus dem Jahr 949), Par. Coisl. 20, 6^v[37] (nach Weitzmann[38] um 975).

Besonders aufschlußreich sind die Pflanzenblätter, die paarweise und dabei gegenständig (jeweils nach oben bzw. nach unten ausgerichtet) in einem waagrechten Streifen am Tambouransatz angeordnet sind; in ihrer schlichten Form gleichen sie Blattmustern in Handschriften derselben Zeit: Codices Par. Coisl.

[29] Eine genaue Beschreibung der Dekoration s. Arch.Deltion a.O.
[30] Spatharakes I, 13; II, Taf. 44.
[31] Weitzmann, Byz. Buchm., Abb. 58.
[32] Ebd. 11 f.
[33] Ebd. Abb. 133.
[34] Codices Vind. theol. gr. 30, 31^v (ebd., Abb. 290), Patm. 72, 94^r, 242^r (ebd., Abb. 295 f.); diese beiden sind nach Weitzmann *kleinasiatischer* Herkunft, während die oben im Text genannten konstantinopolitanischer Provenienz sind.
[35] Spatharakes I, 10; II, Taf. 19.
[36] Ebd. I, 11; II, Taf. 27.
[37] Weitzmann, Byz. Buchm., Abb. 56.
[38] Ebd., 11.

20, 6^v[39] (nach Weitzmann[40] um 975), Berol. cod. Phillipps 1538, 39^r, 55^r, 222^r[41] (nach Weitzmann[42] Mitte 10. Jahrhundert), Athos. 19 der Megiste Lavra, 74^r[43] (aus dem Jahr 992), gr. 67 der Athener Nationalbibliothek, fol. 95[44] (frühes 11. Jahrhundert). Dieses Dekorationselement schmückt von dieser Zeit an, in zunehmender Fülle und Kompliziertheit, geradezu rocaillehaft die Handschriften der folgenden Jahrhunderte, während die übrigen Motive in der Monumentalmalerei z.T. schon früher begegnen[45], danach aber aus dem Repertoire verschwinden (sie können bis auf den Formenschatz frühchristlicher Mosaiken zurückgeführt werden, die sich auch auf Kreta erhalten haben[46]).

Als Entstehungszeit dieser Malereien ist demnach die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts (genauer nach dem Jahr 961, dem Jahr der Befreiung von der arabischen Besetzung) anzusetzen. Sie als Dokumente ikonoklastischer Malerei anzusehen[47], stößt, neben den inzwischen auch für anikonische Fresken anderer byzantinischer Kunstprovinzen geäußerten Bedenken[48], auch auf historische Schwierigkeiten: Sie müßten in solchem Falle entweder zur Zeit der arabischen Besetzung entstanden sein, oder es hätte sich hier — anders als überall sonst auf der Insel — ein christliches Gotteshaus intakt über diese Zeit hinweggerettet.

3 *Chromonasteri/Rethymnon,*
Kirche des hl. Eutychios[49]*;*
Abb. 9.

Geringe Reste in der Apsis: In der Apsiswölbung Deesis, darunter in zwei übereinanderliegenden Registern je sieben Hierarchen und Bischöfe, in der oberen

[39] Ebd., Abb. 56.
[40] Ebd., 11.
[41] Ebd., Abb. 112, 113, 107.
[42] Ebd., 16.
[43] Spatharakes I, 15; II, Taf. 57.
[44] A. Marana–Chatzinikolaou/Chr. Touphexe–Paschou, Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece, Athen 1978, 61; Abb.: Fig. 91.
[45] Die Zirkelschläge z.B. in der ältesten Freskenschicht der Episkope–Kirche von Eurytania (nach Chatzedakes, Arch.Deltion 21 Chron. [1966] 28, Taf. 29 β, 2. Hälfte 9. Jh.).
[46] Almyris (Arch.Deltion 29 Chron. [1974] 941 ff., mit Plan 1; RbK IV, 850 ff.), Chersonesos (Rbk IV, Sp. 836 ff.; BK 418 ff., mit Abb. 392 f.), Olous (RbK IV, Sp. 842 ff.; BK 426 f., mit Abb. 397; in nächster Nachbarschaft von Hagios Nikolaos).
[47] So etwa Arch.Deltion 24 Chron. (1969), 446 f.; ebenso wieder BK 80 f. (dort 422 ff. allerdings schwankend, z.T. unentschieden zurückgenommen).
[48] Restle, Kleinasien I 15 ff.; A. W. Epstein, The "Iconoclast" Churches of Cappadocia, in: Iconoclasm, Birmingham 1977, 193–211; D. J. Pallas, Eine anikonische Wanddekoration auf der Insel Ikaria, JÖBG 23 (1974) 271–314.
[49] N. B. Drandakes, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγ. Εὐτυχίου Ρεθύμνης. KX 10 (1956) 215–236, mit Taf. 12–19; Arch.Deltion 21 Chron. (1966) 33, Taf. 46 β; BK 85 f., 268 f., Abb. 43–46; RbK IV, Sp. 1050 ff.

Reihe in hohen gerahmten Rechtecken, in der unteren ohne solche nebeneinandergestellt. Hohe, schlanke Gestalten in bunten Gewändern (auf dunkelblauem Grund Ziegel- und Karminrot, Ocker, Braun in verschiedener Helligkeit, ganz zartes Lindgrün, Dunkelblau, Schwarz, Cremeweiß). Stereotype, einfache Binnenstrukturierung der Kleider: Auf den Untergewändern dunkle Längslinien, auf den Obergewändern parallel verlaufende, dunkel gerahmte Farbbänder auf hellem Grund (z.B. ziegelrot auf weiß beim hl. Blasios, grün auf weiß beim hl. Eleutherios), weder Lichter noch Schatten. Relativ kleine Köpfe von deutlich differenzierter Physiognomie, mit einfachsten Mitteln gestaltet: Auf hellockerfarbigem Grund mit sorgfältig, aber spannungslos-dürr gezogenen Linien gezeichnete sparsamste Details (weit geöffnete Augen, auffällig kleiner Mund mit schmaler Unterlippe); auf Lippen, Hautfalten linear aufgetragenes Rot; stellenweise zarte, hellgrüne, beziehungsweise graublaue Schatten, Lichter nur gelegentlich im grauen Haar älterer Heiliger. Kostbar von zwei oder drei Perlenreihen gesäumte Nimben.

Die Köpfe zeigen Ähnlichkeiten mit Parallelen aus dem 10. und früheren 11. Jahrhundert: Vgl. etwa die Panagia der Apsis-Deesis[50] mit Köpfen in der Kirche des hl. Panteleimon von Ano Boularioi in der Mani aus dem Jahr 991/2[51] (völlig identisch die Augen- und Mundpartie, die lange Nase, das Doppelkinn und die Striche am Hals), aber auch mit Köpfen in der Kapelle 33 von Göreme in Kappadokien[52] (Kılıçlar Kuşluk; nach Restle, Kleinasien Band I, Sp. 50 um 1030/40) oder mit dem Kopf der Hodegetria-Madonna im nördlichen Transept von Hosios Lukas[53] (spiegelbildlich identisch) und mit demjenigen des Verkündigungs-Gabriel in der Sophien-Kathedrale von Kiew aus dem Jahr 1042/6[54] (ebenfalls geradezu identisch). Derselbe Vergleich kann auch mit dem Kopf des Deesis-Christus der Eutychios-Kirche[55] durchgeführt werden: Auch er hat seine Parallelen in Ano Boularioi[56] und Kiew[57]. Die Köpfe der Hierarchen[58] schließlich lassen sich ebenfalls an Entsprechungen in Ano Boularioi[59] und Kiew[60] anschließen.

[50] Drandakes, op. cit., Taf. 17, Abb. 1.

[51] Drandakes, Ἅγ. Παντελεήμων Μπουλαριῶν, in: Epeteris 37 (1969/70) 437 ff., Abb. 6, 9. Die Fresken in diesem Monument sind lediglich noch viel provinzieller als die durchaus noblen Bilder in Hagios Eutychios.

[52] Vgl. z.B. Restle, Kleinasien II, Taf. 283, 295–299 (Augenpartie, Doppelkinn).

[53] Diez-Demus, Abb. 21.

[54] Lazarev, Pittura, Abb. 181. Vgl. dort etwa auch einen Engel der Eucharistie (Powstenko, Abb. 63).

[55] Drandakes, op. cit. (Anm. 49), Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1.

[56] Ebd., Anm. 49, Abb. 11.

[57] Powstenko, Abb. 33. Weniger ähnlich aber der Mosaik-Christus in Hosios Lukas (anders Drandakes, op. cit., Anm. 47, Taf. 15, Abb. 1 f.): er erscheint stilistisch fortschrittlicher.

[58] Drandakes, op. cit. (Anm. 49), Taf. 16, 18 f.

[59] Drandakes, op. cit. (Anm. 51), Abb. 6, 9, 12, 18.

[60] Etwa Powstenko, Abb. 65, 68 u.a.

Die Grundmuster der Faltenstrukturen auf den Hierarchengewändern lassen sich ins 10. Jahrhundert zurückverfolgen. Sie finden sich in derselben Linienführung (V-förmig gezogene neben senkrechten Parallelfurchen) auf Elfenbeinen der *Romanos-Gruppe*[61]. Was dort klassisch-elegant skulpiert war, ist in den kretischen Fresken zu flächigen Streifenmustern erstarrt. Solche Vorbilder kann man auch hinter den Bischofsgestalten im Naos von Hosios Lukas[62] sehen, die — von ihren gedrungenen Körperproportionen und der weniger provinziell-streifigen Ausführung der Faltenmuster abgesehen — mit ihren Entsprechungen in der Eutychios-Kirche sehr gut zu vergleichen sind; dasselbe gilt für verschiedene Hierarchen (hl. Basileios, Johannes Chrysostomos, Gregorios Thaumatourgos) in der Apsis der Sophien-Kathedrale von Kiew[63]. Eine streifige Strukturierung der Gewänder, freilich mit anderen Mustern, weisen auch die Heiligengestalten in Ano Boularioi auf[64]. Sie hat als Kennzeichen provinzieller Kunst eine schon längere Tradition, wie noch ältere kappadokische Malereien[65] zeigen, die in dieser Beziehung ebenfalls gut mit den Fresken von Chromonasteri verglichen werden können.

Der stilistische Ort dieser Bilder erweist sich, nach all dem, als weit über sie hinaus bezeichnend. Sie haben ihren Platz in einer Strömung, die, von Vorbildern des 10. Jahrhunderts ausgehend (die ihrerseits noch im 9. Jahrhundert verwurzelt erscheinen), weit ins 11. Jahrhundert hineinreicht. Ihr gehören Werke solch unterschiedlicher Herkunft und Qualität an wie unter den Handschriften etwa das Menologion Basileios' II. (Cod. Vat. gr. 1613; 976–1025; auch in ihm finden sich eckige, streifig verhärtete Gewandstrukturen[66]) und in der Monumentalmalerei die Mosaiken von Hosios Lukas und der Sophien-Kathedrale in Kiew (1042/6), zumindest was die am meisten traditionsverhafteten bzw. ältesten Teile von ihnen betrifft[67], aber auch solch „kleine" Freskenzyklen in der entlegenen Provinz,

[61] Vgl. das Harbaville-Triptychon (Rice, KaB, Abb. 100: vor allem in der oberen Reihe die hl. Basileios, Gregor, Johannes Chrysostomos, Clemens von Ankyra) oder — vor allem — das Stück vom Palazzo Venezia in Rom (ebd., Abb. 98, obere Reihe [hl. Clemens von Ankyra], Abb. 99; hl. Arethas, Paulos, Eustatios). Im übrigen finden sich solche Gewandmuster schon in der Handschrift des Pariser Gregor von 880/6 (Cod. Par. gr. 510, etwa fol. 71v; Lazarev, Pittura, Abb. 96).

[62] Diez-Demus, Abb. 26–31.

[63] Lazarev, Pittura, Abb. 176; Powstenko, Abb. 61.

[64] Etwa Drandakes, op. cit. (Anm. 51), Anm. 49, Abb. 12.

[65] Kap. 4 im Gülü dere (Ayvalı; 913–920; Restle, Kleinasien III, Taf. 340 f.), Kapelle 7 von Göreme (Alte Tokalı Kilise; 910–920; ebd. II, Taf. 63, 76), Kapelle 6a ebd. (930–940; ebd. II, Taf. 59). Man vergleiche auch das Kolorit.

[66] Siehe etwa Lazarev, Pittura, Abb. 121, 123.

[67] Bezeichnend, daß auch hier für Hosios Lukas nur Parallelen aus den Naos-Mosaiken anzuführen waren (s. dazu schon oben S. 31 bei den Fresken der Panagia-Kirche von Myriokephala).

wie diejenigen im maniotischen Ano Boularioi (991/2) und eben auch im kretischen Chromonasteri. In ihnen spiegelt sich auf äußerst unterschiedliche Weise ein- und dieselbe stilistische Situation: die nach der hochmakedonischen *Klassik* des 10. Jahrhunderts einsetzende neue Spiritualisierung, die sich unter anderem in teilweise retrospektiver Verhärtung und Linearisierung aller Formen äußert[68].

Eine genaue Datierung dieser Bilder ist, angesichts dieser stilistischen Situation, kaum möglich (man vergleiche dasselbe Problem bei den Mosaiken von Hosios Lukas). Als Rahmen läßt sich jedoch, auf alle Fälle, das frühere 11. Jahrhundert angeben[69] (das heißt um 1000–1040).

4 *Chromonasteri/Rethymnon,*
Kirche der Panagia Kerá[70]*, 1. Malschicht:*
Abb. 10.

In der Apsiswölbung befinden sich Reste einer Deesis: Christus und Maria (der Prodromos ist nicht erhalten). Trotz der geringen Abmessungen zeichnet echte Monumentalität diese Gestalten aus (massiv, breithalsig–körperhaft gesehen Christus; aber auch die viel kleinere Maria wirkt rund und kann sich neben ihm behaupten). Die Zeichnung der Gesichtsdetails erfolgt durch nicht trocken–kalligraphische, sondern prall gespannte, in ihrer Breite dynamisch variierte Linien. Die Binnenstrukturierung (Haare Christi: kurvige Linien, vor allem in den auslaufenden Schöpfen; Gewänder: mit breitem Pinsel aufgetragene, summarisch konzipierte Lichtbüschel und -streifen) unterstreicht genauso die körperhafte Wirkung wie die Modellierung der Gesichter (neben der dynamischen Zeichnung [siehe oben] feine Lichter und Schatten sowie zarte Rottöne). Nur mehr geringe Rolle des Konturs (kaum irgendwo eine dunkle Abgrenzung, stellenweise aber ein ganz leichter, feiner weißer Rand sichtbar). Die hellen Farben (Rot-, Braun-, Ocker- und Blautöne) schließen sich kaum irgendwo zu geschlossenen Flächen zusammen.

Größte Ähnlichkeit besteht zu den Köpfen in dem Stiftermosaik Konstantins IX. und Zoës in der Hagia Sophia[71] (bald nach 1042): Die Zeichnung der Details von Gesicht und Haar ist identisch (vgl. die beiden Christusköpfe und den

---

[68] Die von Drandakes, op. cit., Anm. 47, genannten Parallelen können nach dem Ausgeführten bestehen (anders noch meine Auffassung über die Fresken des hl. Eutychios in meinem Kreta–Artikel, RbK IV, Sp. 1051); lediglich die von ihm auch genannte Barbara–Kirche von Soğanlı muß ausscheiden, denn sie vertritt schon deutlich eine neue Stilstufe.

[69] Sie wären damit unter Umständen jünger als die Bilder in Myriokephala (s.o. Nr. 1) und nicht mehr, wie oft angegeben (auch noch von mir in RbK IV, Sp. 1050), die ältesten mittelbyzantinischen figürlichen Malereien auf Kreta. Man wird deshalb wohl auch, mit Drandakes (op. cit., Anm. 47, 215), den hl. Ioannes Xenos als Gründer der Kirche ausschließen müssen.

[70] Arch.Deltion 21 Chron. (1966) 432, Taf. 470 α; BK 86, 267, Abb. 47; RbK IV, Sp. 1054 ff. Das Monument befindet sich nur wenige Kilometer vom vorausgehenden entfernt.

[71] Lazarev, Pittura, 149; Rice KaB, Taf. XIII, Abb. 133.

Kopf der Panagia mit dem Zoës), sieht man von provinziellen Archaismen ab (vor allem die großen Augen Christi; dafür sind aber die Augen der Panagia richtig proportioniert und zutreffend verkürzt); identisch sind auch die Buchstabenformen der Inschriften hier wie dort (sie begegnen auch Cod. Sinait. gr. 364 aus dem Jahr 1042 mit schlichten, voluminösen Gesichtern[72]). Andere Denkmäler aus vergleichbarer Zeit weisen keine solch große Ähnlichkeit auf: So ist der Pantokrator in der zweiten Kuppelmalschicht der Kirche Protothroni von Chalki auf Naxos[73] (bald nach 1052) bis auf wenige Details identisch gezeichnet, die Linien wirken aber penibel–nüchtern, eher graphisch–flach gegenüber ihrem kräftigen, federnden, körperhaften Duktus in Chromonasteri; entsprechend die Variation im Kopfumriß: hier schlank, durch Ausbuchtungen gespannt, dort üppig, voll, glatt und spannungslos. Dasselbe kann man beobachten, wenn man jugendliche Köpfe dieser zweiten Kuppelausmalung der Protothroni mit dem Kopf der Deesis–Panagia von Chromonasteri vergleicht; die Gewänder der Heiligen in dieser Kuppel erinnern im übrigen zum Teil an Entsprechendes in der Eutychios–Kirche von Chromonasteri (wo die Linie ebenfalls spannungslos–trocken eingesetzt ist, siehe oben Nr. 3), das sich seinerseits auf Vorbilder des 10. Jahrhunderts zurückführen ließ: Die Fresken in der Panagia–Kirche wirken weniger traditionsverhaftet als die in der Eutychios–Kirche. Sie stehen — im Vergleich zu hauptstädtischen Werken — auf der Höhe der Zeit[74].

5 *Episkope/Pedias,*
Kirche der Panagia Lemiotissa, 1. Malschicht[75]*:*

Äußerst geringe, stark zerstörte Freskenreste im Bemabereich (relativ am besten erhalten ein hl. Stephanos links der Apsis[76]). Gedrungene Proportionen bei Körpern und Gesichtern (im Verhälnis zum Körper sehr massige Köpfe), beide mit sehr schlichter, großer Binnenstrukturierung (ausgedehnte, wenig modellierte Gesichtsflächen mit knapp gehaltenem Detail; unauffällige, summarische Gestaltung der Falten auf den Gewändern).

Das Gesichts des hl. Stephanos läßt sich sehr gut mit jugendlichen Köpfen des entwickelten 11. Jahrhunderts vergleichen: in Hosios Lukas (Mosaiken: bei-

---

[72] Spatharakes I, 20; II, Taf. 96 f.

[73] Chatzedakes, Naxos, Abb. S. 39.

[74] Interessant ein Vergleich mit einer Entsprechung im fortschrittlicheren Teil der Mosaikausstattung von Hosios Lukas (s.o. S. 31 und Diez–Demus, 92 f.), dem Pantokrator im Narthex (Diez–Demus, Abb. 12): Manches Detail wie die Haare wirkt sehr ähnlich, das Gesicht in Hosios Lukas erscheint aber doch noch köperhafter, das heißt moderner als das in Chromonasteri).

[75] Arch.Deltion 28 Chron. (1973) 597, Taf. 563 α, β.; BK 393 f.; RbK IV, Sp. 1055 f.

[76] Arch.Deltion a.O., Taf. 563α.

spielsweise die drei Jünglinge im Feuerofen[77] [vgl. die ovalrunde Gesichtsform, die Augen- und Mundpartie]: Fresken der Südwest-Kapelle[78]), in der Sophien-Kathedrale von Kiew[79] (1037/46), in der zweiten Schicht der Kuppelausmalung in der Kirche der Protothroni von Chalki auf Naxos[80] (bald nach 1052; vgl. die flache, breit-ovale Gesichtsform, den Schatten entlang dem Kontur, die Augen- und Mundpartie, die Querfalte am Hals), in der Episkope-Kirche von Eurytania[81] (hl. Theodota; vgl. die Gesichtsform, die Augen- und Mundpartie) und — vulgär-schematisierend ausgeführt — in der Nikolaos-Kirche von Kato Korakiana auf Korfu[82].

Demnach handelt es sich bei diesen Bildern um eine mäßig qualitätvolle, provinzielle Version des linearen Stils des 11. Jahrhunderts, wohl schon aus dessen früher zweiten Hälfte[83] (ca. 1060?).

6 *Galypha/Pedias,*
Kirche der hl. Paraskeue, 1. Malschicht[84]*:*
Abb. 11, 12.

Geringe Reste von Bildern am Gewölbe, umfangreichere an den Wänden (zwei Hierarchen in der Apsis, einige stehende Heiligengestalten, Bild der unbekannten Stifterin)[85].

Überaus schlanke, säulenhaft geschlossen hochragende Gestalten (Extremfall: der heilige Mönch an der Südwand[86]), deren Körperhaftigkeit unter reich strukturierten Gewändern nur stellenweise zur Geltung kommt. Die Drapierung besteht einerseits aus hart gezogenen, dicht beieinander liegenden kurvigen Parallelfalten, zwischen denen an sie angelehnte Licht- und Schattenstreifen für eine ins-

[77] P. Lazarides, Hosios Lukas, Athen 1987, Abb. 36.
[78] Ebd., Abb. 34; Murike, Stylistic Trends, Abb. 12.
[79] Z.B. ein Engel (Powstenko, Abb. 63), hl. Stephanos (ebd., Abb. 72).
[80] Chatzedakes, Naxos, 38 f., Abb. 12 f.
[81] PKG III, Abb. 177 b (der Text dazu, S. 237, hebt die stilistische Nähe des Kopfes zu dem in Abb. 177 a abgebildeten Kopf, einem Propheten aus der zweiten Malschicht der Kuppel der Protothroni-Kirche von Chalki auf Naxos hervor.)
[82] P.L. Bokotopulos, Fresques du XIe siècle à Corfou. CahArch 21 (1971) 151 ff., Abb. 20 f.
[83] M. Mpormpudakes datiert in Arch.Deltion a.O. ins 12. Jh., in BK a.O. ins 11. Jh. Auch der Bautypus der Kirche (Kuppelhalle) mit noch nicht stark ausgeprägter Außengliederung durch Blendarkaden spricht eher für eine frühe Datierung.
[84] Arch.Deltion 23 Chron. (1968) 421; id. 29 Chron. (1973/4) 939, Taf. 704 f.; RbK IV Sp. 1056 ff.
[85] Erst eine vollständige Reinigung der Bilder wird es ermöglichen, über die Scheidung von Malschichten in diesem Monument deutliche Auskunft zu bekommen. Sicher gehört aber die Ausmalung der Apsiswölbung (Platytera) nicht zur ältesten Malschicht (von mir in RbK a.O. noch anders gesehen).
[86] Arch.Deltion a.O., Taf. 705 γ.

gesamt rillenförmige Struktur sorgen (Heiligengestalt[87] rechts der südlichen Fensteröffnung; härter und trockener noch, zum Teil ohne jegliche Licht- und Schatteneffekte, die Gewänder der Himmelfahrtsapostel). Bei anderen Gewändern (vor allem der beiden Apsis-Hierarchen[88]) sind diese Rillen auf einige Bündel reduziert, zwischen denen sich größere Flächen intensiver Lichter ausdehnen können, welche die Oberfläche in langgezogen-streifige bzw. sphärisch-geometrisch begrenzte Kompartimente aufteilen (ganz einfach, im Prinzip jedoch vergleichbar, die Faltenstruktur auf dem dunklen, nirgend aufgehellten Gewand des heiligen Mönchs an der Südwand). Die Gesichter sind an sich linear konzipiert, sie erhalten jedoch durch Licht- und Schattenmodellierung stellenweise eine entschiedene Plastizität (etwa beim hl. Nikolaos in der Apsis[89], beim hl. Stephanos), wobei sich die Lichtflächen teils scharf begrenzt (Stirnpartie), teils in allmählichem Übergang (Hals, Wangen) buckelförmig aus dunklerem Grund hervorwölben (*Schollen*). Ein auffälliges Detail bei etlichen dieser Gesichter ist die Gestaltung der Augenpartie (besonders deutlich zu sehen bei dem heiligen Mönch an der Südwand[90]): Der Raum zwischen Braue und Oberlid ist wie der unterhalb des Unterlids mit auffällig dunklem Schatten ausgefüllt, so daß ein geradezu eulenförmiger Eindruck entsteht; Beachtung verdient ebenso die eminent gedrungene Proportionierung einiger Köpfe, die geradezu kugelrund erscheinen, am deutlichsten sichtbar bei einem der beiden bis jetzt gereinigten Apostelköpfe aus der Himmelfahrtsszene.

Alle Gestaltungselemente, welche diese Fresken kennzeichnen, finden sich in der Buch- und Monumentalmalerei des 11. Jahrhunderts, vor allem der Jahre um 1050/60, wieder. Der Rillenstil kennzeichnet zu dieser Zeit die Gestaltung vieler Gewänder, die Fresken von Galypha halten zwischen einer weichen und einer zugespitzt-manierierten Version gut die Mitte. Parallelen zu ihnen (speziell zu dem Musterbeispiel, der Heiligengestalt rechts der südlichen Fensteröffnung) finden wir in der Monumentalmalerei etwa in der Kirche der Panagia ton Chalkeon von Thessalonike[91] (1028; weichere Version), in der Krypta von Hosios Lukas[92] (zugespitzt-manierierte Version), in der Kapelle 16 von Göreme[93] (Mitte des 11. Jahrhunderts; reichere Rillenmuster, identische Proportionierung der Figuren), in

[87] Von mir in RbK IV Sp. 1057 fälschlicherweise als *jugendliche Gestalt* bezeichnet.
[88] Arch.Deltion a.O., Taf. 704 β (hl. Nikolaos).
[89] Ebd., Taf. 704 β.
[90] Arch.Deltion a.O., Taf. 705 γ.
[91] Papadopoulos, Wandmalereien, Abb. 7 (hl. Gregor von Armenien), 9 (hl. Diakon Euplos), 25 (Apostel der Apostelkommunion).
[92] Z.B. die Apostel aus der Szene des Ungläubigen Thomas (Murike, Stylistic Trends, Abb. 5). Auf die Frage nach der Datierung der Bilder von Hosios Lukas, gerade auch in der Krypta, fällt gerade von solchen Parallelen her neues Licht.
[93] Z.B. Restle, Kleinasien II, Abb. 155 (vor allem die Figur des Joseph in der Szene der Darstellung im Tempel, rechts).

späteren Fresken der Sophien–Kathedrale von Kiew[94] (1055/62? Ähnlicher kurviger Schwung, ähnliche Modellierung von Licht und Schatten), in der Kirche des Hagios Georgios Diasorites von Naxos[95] (nach der Mitte des 11. Jahrhunderts), in der Karabaş Kilise von Soğanlı[96] (1060/1) und im Trikonchos von Tağar/Kappadokien[97] (ca. 1080). Für die Gewandstrukturierung anderer Figuren von Galypha lassen sich, neben den eben genannten, noch weitere Parallelen aus dieser Zeit anführen: Man vergleiche beispielsweise den heiligen Mönch der Südwand mit Entsprechungen in der Vorhalle der Sophien–Kirche von Thessalonike[98] (11. Jahrhundert, nach den Malereien der Chalkeon–Kirche[99]) und in den Mosaiken von Hosios Lukas[100], oder die Gewänder der Himmelfahrtsapostel mit Drapierungselementen in der Nea Mone von Chios[101] (1042/56). Auch das eine oder andere Gewanddetail findet sich in der gleichzeitigen Monumentalmalerei belegt, so zum Beispiel die konzentrischen Faltenkreise vorzüglich auf Oberschenkeln[102] oder krallenförmige Faltenfurchen[103]. Auch in der Buchmalerei finden sich zahlreiche Parallelen: Körperproportionierung und Gewandstrukturierung, teilweise auch im Detail, begegnen wieder bei einigen Gestalten der Menologien in den Handschriften Bodleian Barocci 230, 3^v; Vind. gr. 6, 3^v; Par. gr. 580, 2^v; Sinait. gr. 512, 2^v[104] (alle aus dem Jahre 1056). Das Verhältnis von Rillen und gewölbten Strei-

[94] Z.B. Powstenko, Abb. 114, 127 f.

[95] Chatzedakes, Naxos, S. 71, Abb. 5 f., S. 76, Abb. 13 f. (vor allem). Die Rillenstruktur ist sehr ähnlich, die Muster als solche sind aber nicht identisch.

[96] Z.B. Kreuzigung, Frauen am Grabe (Restle, Kleinasien III, Abb. 463, 461).

[97] Sehr ähnliches Nebeneinander von Licht und Schatten zwischen Rillen: Johannes der Kreuzigungs-, Josef der Geburtsszene (Restle, a.O., Abb. 366, 369). Vgl. auch die Apostel der Apostelkommunion (ebd., Abb. 370) mit der Heiligengestalt rechts der südlichen Fensteröffnung in Galypha.

[98] Papadopoulos, Wandmalereien, Abb. 30 links (hl. Theodosios ὁ Κοινοβίτης; Proportionen, sternförmig oft in Paaren ausstrahlende Dunkellinien auf dunklem Grund, Falten über den Armen); der Heilige rechts auf diesem Bild weist eine mit derjenigen der kretischen Mönchsgestalt identische Gewandstrukturierung auf.

[99] Papadopoulos, Wandmalereien 116.

[100] Mosaiken von Hosios Lukas im westlichen Tympanon des nördlichen Kreuzarmes der Kirche (Diez–Demus, Abb. 22), der hl. Lukas Gournikiotes und der hl. Nikon Metanoeite im Naos (ebd., Abb. 24 f.).

[101] Vgl. die sperrigen Doppellinien am Judas der Verrats–Szene (Murike, Chios II, Taf. 106, 272) oder die konzentrischen Faltenkreise am Oberschenkel des liegenden Apostels der Ölbergszene (ebd., Taf. 104, 270; in Galypha am Oberschenkel des Apostels ganz rechts).

[102] S. vorige Anm. Weitere Parallelen: Märtyrer in der Basilika von Serbia (11. Jh.; Papadopoulos, Wandmalereien, Abb. 28); Engel der Lithosszene (u.a.) in der Krypta von Hosios Lukas (ebd., Abb. 35), rechter Apostel in der Szene der Fußwaschung (u.a.) in den dortigen Narthexmosaiken (Lazarides, Hosios Lukas, Athen 1987, Abb. 18).

[103] Vgl. den hl. Basileios in Galypha mit dem hl. Nikolaos in der Kirche des Agios Georgios Diasorites auf Naxos (nach der Mitte des 11. Jh.s; Chatzedakes, Naxos, 71, Abb. 6).

[104] Spatharakes I, 22 f.; II, Taf. 113, 116, 118, 119. Man vergleiche beispielsweise den hl. Basileios von Galypha mit dem sechsten Heiligen von links im zweiten Bildstreifen von

fen dazwischen und deren Modellierung durch Licht und Schatten finden sich in fast identischer Form im Cod. Petrop. gr. 72[105] (1061) wieder. Vor allem aber der kaiserliche Cod. Dionysiu 587 aus dem Jahr 1054 enthält — abgesehen davon, daß in seinen Bildern der Rillenstil bei der Strukturierung von Gewändern weit verbreitet ist — zahlreiche speziellere Parallelen: Manche Heiligengestalten erinnern etwa an den hl. Nikolaos in Galypha[106], auch Gewanddetails sind hier wie dort belegt[107], vor allem aber ist die Figur des Heiligen rechts der südlichen Fensteröffnung in Galypha, was die Drapierung ihrer Gewandfalten betrifft, dort gänzlich in der Figur des Petrus auf fol. 158^v wiederzufinden[108]. Diese Handschrift bietet auch Beispiele für Köpfe, die deutlich an solche in Galypha gemahnen[109]; in der Monumentalmalerei finden sich dazu weitere Parallelbelege, in Hosios Lukas[110], in der Sophien–Kathedrale von Kiew[111] und in der Vorhalle der Sophien–Kirche von Thessalonike[112]. Auch die oben beschriebene Gestaltung der Augenpartie mancher Gesichter in Galypha hat zu dieser Zeit in nicht wenigen anderen Monumenten ihre Entsprechung (Sophien–Kathedrale von Kiew[113], Vodoča[114], Nea Mone[115], Stiftermosaik von Konstantin IX. und Zoë in der Hagia Sophia[116], St. Angelo in

oben im Cod. Bodl. oder mit dem fünften Heiligen von links im ersten Bildstreifen bzw. dem dritten Heiligen von links im zweiten Bildstreifen von oben im Cod. Par. gr., und den hl. Nikolaos von Galypha mit dem zweiten Heiligen des ersten Bildstreifens, bzw. dem ersten und vierten Heiligen des zweiten Bildstreifens im Cod. Par. gr.

[105] Vgl. dort die fol. 178^v und 270^v (Spatharakes II, Abb. 133 f.) mit der Heiligengestalt rechts der südlichen Fensteröffnung in Galypha.

[106] Fol. 40^v (Heiliger in der Mitte), 124^v, 126^r (vor allem der dritte, vierte und fünfte von links in der vorderen Reihe): Treas. Athos I, Abb. 215, 245, 247.

[107] Faltenmotiv in der rechten Armbeuge: Vgl. den hl. Nikolaos mit fol. 143^r (hl. Gregorios Thaumaturgos), 153^v (Evangelist Johannes): Treas. Athos I, Abb. 258, 266.

[108] Szene: Jesus und seine Jünger (ebd., Abb. 267). Identisch auch die schlanke, fast zerbrechliche Proportionierung. Verändert der untere Abschluß des Obergewandes; die in Galypha belegte Form läßt sich aber bei anderen Figuren des Bildes wiederfinden.

[109] Vgl. etwa mit dem hl. Nikolaos: fol. 124^v (hl. Nikolaos; große Detailähnlichkeit), 126^r (hl. Väter; Stirne, Haare, Wangen- und Mundpartie) (Treas. Athos I, Abb. 245, 247). Oder mit dem hl. Basileios: fol. 126^r, vierter Kopf von links (s. eben). Oder mit dem hl. Stephanos bzw. der Stifterin: fol. 1^v (Johannes, Prochoros; Modellierung des Halses): Ebd. Abb. 189.

[110] Vgl. den hl. Mönch der Südwand mit dem dortigen Hosios Lukas (Diez–Demus, Abb. 22): Proportionierung des Gesichts, Schatten an den Seitenrändern, Wangen. Ebenso die anderen Heiligen: Lukas Gournikiotes und Nikon Metanoeite im Naos (ebd., Abb. 24 f.).

[111] Vgl. mit demselben dort Powstenko, Abb. 67, 68, 69, 74, 77 u.a.: Mund, Bart.

[112] Vgl. mit demselben dort den hl. Euthymios (Murike, Stilistic Trends, Abb 26): Proportionierung, Mund, Bart.

[113] Powstenko, Abb. 70–74, 77.

[114] Hl. Panteleimon (Đurić, Abb. 3).

[115] Beispielsweise hl. Michael (Murike, Chios II, Taf. 3, 126) oder Christus der Anastasis (ebd., Taf. 49, 185).

[116] Gesicht der Zoë (Lazarev, Pittura, Abb. 163). Vgl. auch deren Mundpartie mit derjenigen des hl. Stephanos und der Stifterin in Galypha.

Formis bei Capua[117], ebenso die rundliche Proportionierung der Köpfe insgesamt (Kiew[118], Nea Mone[119], das eben genannte Mosaik in der Hagia Sophia[120]). Die Malereien von Galypha liegen damit in jeder Hinsicht parallel zu vielen Werken der Buch- und Monumentalmalerei um 1050/60, die ihrerseits teils Tendenzen der Kunst um die Jahrtausendwende fortführen[121], teils aber auch schon die Wende ankündigen, die nach der Jahrhundertmitte in größerem Umfang in der byzantinischen Malerei eintritt[122]. Manches an ihnen (vor allem der Rillenstil der Gewänder; daneben die schlanken Körperproportionen) mutet, dementsprechend, retrospektiv an, anderes wieder (Schollenstrukturen auf Gewändern und Gesichtern; runde Kopfproportionierung; Augenpartie mancher Gesichter) weist bereits in die Zukunft. Der Zyklus ist also in dieser seiner stilistisch unentschiedenen Haltung symptomatisch für die Situation der byzantinischen Malerei um 1050/60.

In diese Zeit dürfen diese Fresken zweifellos datiert werden[123].

[117] Coche de la Ferté, Byzantinische Kunst, Freiburg 1982, Abb. 92.
[118] Powstenko, Abb. 49, 58.
[119] Murike, Chios II, Taf. 27, 39, 47, 49, 53, 115 und viele andere.
[120] Köpfe von Konstantin IX. und Zoë; Lazarev, Pittura, Abb. 163.
[121] So stellt etwa der Cod. Dionysiu 587 (1059) nach Swoboda, 63 f., stilistisch eine direkte Weiterführung des Menologions Basileios' II. dar.
[122] So wird man unter anderem etwa die Bilder der Nea Mone als solch progressives Werk ansehen dürfen (Swoboda a.O. 66).
[123] Noch zaghafter mein Ansatz RbK IV, Sp. 1056. Bisherige Datierungsversuche liegen später: Ende des 12./Anf. 13. Jh. (Arch.Deltion 23 Chron. [1968] 421; id. 29 Chron. [1973/74] 939) oder noch ganz 12. Jh. (Arch.Deltion 28 [1973] 597).

V. KOMNENISCHE MALEREIEN

Das Ende der Makedonischen Dynastie (1056) leitete für das byzantinische Reich eine innen- und außenpolitische Krise ein, die erst behoben wurde, als mit Alexios I. im Jahr 1081 die Dynastie der Komnenen endgültig an die Macht gelangte. Sie herrschte über ein Jahrhundert lang bis zum Jahr 1185 und vermochte die byzantinische Macht wenigstens teilweise zu restaurieren. Dieser Erfolg stand freilich auf tönernen Füßen. Das Reich lebte inzwischen schon von seiner Substanz. Nach außen hatte es zumeist an mehreren Fronten gleichzeitg zu kämpfen: im Westen die Normannen (ganz Sizilien war an sie verloren gegangen), im Norden die Serben (sie versuchten, ihr Reich zunehmend auszudehnen), im Osten die Seldschuken (sie hatten den größten Teil Kleinasiens an sich gerissen); dazu kamen Bedrängnisse durch die Kreuzfahrer aus dem Westen und der schleichende Machtzuwachs Venedigs, das seine Hilfe nicht uneigennützig gewährte. Im Inneren spitzten sich soziale Spannungen gefährlich zu; das Reich wurde zunehmend feudalisiert: Große Adelsfamilien gewannen Reichtum und Macht. Als die Herrschaft der Komnenen an ihr Ende gelangte, war der Zusammenbruch geradezu zwangsläufig. Während des kurzen Zwischenspiels der Dynastie der Angeloi glitt das Reich in völlige Zerrüttung und fiel 1204 als leichte Beute den Venezianern, welche in die inneren Wirren eingriffen, in die Hände.

Kreta, im 11. Jahrhundert wieder völlig ins Staatsganze integriert, nahm an der eben angesprochenen inneren Entwicklung des Reiches teil. Alexios I. wertete die administrative Stellung der Insel — sie bildete bis dahin ein Thema — auf und übertrug ihre Verwaltung einem Dux beziehungsweise Katepan. Für seine Regierungszeit (wohl das Jahr 1092) ist der Aufstand eines gewissen Karykes überliefert, wohl des damaligen Dux der Insel. Mit seiner Niederschlagung wurde die Ansiedlung von zwölf Adelsfamilien in Verbindung gebracht, die in der weiteren Geschichte Kretas eine führende Rolle spielen sollten (auch wenn sie bestimmt nicht die einzigen Adelsfamilien der Insel waren). Sie rühmten sich konstantinopolitanischer, ja zum Teil kaiserlicher Herkunft. So sehr dies, ebenso wie die Echtheit der mit dem Vorgang verbundenen Urkunden, Zweifel verdient (sogar das Datum ist nicht unumstritten: für die Ansiedlung der zwölf Familien wurde auch das Jahr 1182 angesetzt[1]), so sehr dokumentieren sich darin doch unbestreitbar Ehrgeiz, Selbstbewußtsein und auch Rivalität großer, mächtiger Familien. Nicht zuletzt ihr Reichtum war sicher die Grundlage für ein Aufblühen der Kunst.

[1] G. A. Sephakas, Τὸ Χρυσόβουλλον Ἀλεξίου Β′ Κομνηνοῦ καὶ τὰ Δώδεκα Ἀρχοντόπουλλα. KX 2 (1948) 129 ff. Zum ganzen Komplex: E. Gerland, Histoire de la Noblesse Crétoise au Moyen Âge. Revue de l'orient latin X (Paris 1905) bzw. XI (Paris 1908).

Auch aus dieser Epoche ist nicht viel an kretischer Monumentalmalerei auf uns gekommen; es erlaubt auch in ihre Entwicklung lediglich punktuelle Einblicke[2] (die freilich schon dadurch etwas reicher ausfallen, daß nun auch einige ganze Szenen erhalten sind). Was wir sehen, zeugt davon, daß Kretas Malerei die allgemeine Entwicklung des Stils getreulich mitvollzieht, und dies in Schöpfungen, denen Qualität, teilweise sogar hohe Qualität, nicht abzusprechen ist.

Die Wurzeln des komnenischen Stils liegen recht weit zurück. Schon seit dem ausgehenden 10. Jahrhundert ist in den Werken der makedonischen Malerei eine, zunächst nur zarte, dann aber zunehmend kräftige Tendenz zur Spiritualität spürbar, die sich vor allem in der zeichnerisch–abstrakten, sinnenhaft–naturnahe Körperlichkeit negierenden Konzeption der menschlichen Gestalt äußert. Diese Neigung verschwindet während des 11. und 12. Jahrhunderts nie völlig aus der byzantinischen Malerei, im vorgerückten 12. Jahrhundert tritt sie sogar mit aller Macht wieder in den Vordergrund.

Die nach der Mitte des 11. Jahrhunderts auftretende neue Stilrichtung, welche die Außenfläche der Figuren ohne Berücksichtigung ihres organischen Aufbaus in scharf gegeneinander abgesetzte Teilbereiche zerlegt[3], wird zunächst (im dritten Viertel des 11. Jahrhunderts) fortgeführt und weiterentwickelt[4]: Die Gesichtsflächen (es sind oft finstere, ja verbissene Physiognomien) drängen, wie unter innerem Druck, nach außen; oft sind sie in einzelne Partien unterteilt, deren plastische Wölbungen gegeneinander abgesetzt sind. Ähnlich sind die Gewänder strukturiert. Auf ihnen sondern sich einzelne Kompartimente schollenartig voneinander. Dabei sind die Gestalten — eher stämmig proportioniert — kaum klar umrissen; sie quellen vielmehr fast spannungslos nach allen Seiten auf. Im letzten Viertel des 11. Jahrhunderts straffen sich die Formen. Sie gewinnen Schwere und Plastizität. Das Faltenspiel ihrer Gewänder findet (stellenweise auf dem Umweg über extreme Zersplitterung der Teilflächen[5]) zu natürlicheren, wieder stärker linear geprägten Formeln zurück[6]. Damit ist der Boden bereitet für diejenige Phase der byzantinischen Malerei, die man frühkomnenische Renaissance genannt hat[7]

[2] Die Feststellung von D. Murike, Stylistic Trends 100, aus der Zeit von 1050 bis 1150 hätten sich in Griechenland, die Mosaiken von Daphni ausgenommen, wenige Monumentalzyklen hoher Qualität erhalten, und was davon aus dem 12. Jh. stamme, sei in dessen erstes Jahrzehnt zu datieren, bedarf angesichts der kretischen Fresken einer Modifizierung.

[3] Siehe oben S. 27.

[4] Beispiele: Die Fresken der Karabaş Kilise in Soğanlı dere (1060/1) und der Dreikonchenkirche bei Tağar (beide in Kappadokien).

[5] Beispiele hierfür sind manche Fresken der Sophien–Kathedrale von Kiew (z.B. Paulus: Powstenko, Abb. 88).

[6] Beispiel: Johannes–Chrysostomos–Handschrift in Paris (Cod. Coislin 79 aus den Jahren 1074/8).

[7] Beispiel: Mosaiken von Daphni (vom späten 11. bis ins frühere 12. Jh. datiert); obwohl

(um 1100, erstes Drittel des 12. Jahrhunderts): Antike Vorbilder, vielfach durch die Makedonische Renaissance des 10. Jahrhunderts vermittelt, dienen zur Formulierung eines neuen, humanistischen Menschenbilds: Plastisch modellierte, harmonisch proportionierte, noble Gestalten, in Gewänder gehüllt, deren Falten in natürlichem Fall die Körperformen respektieren. Linear stilisiserte Elemente sind nicht ganz vermieden, vor allem bei Details des Kopfes (Haare, Bart). Im zweiten Drittel des 12. Jahrhunderts treten diese renaissancehaften Züge zurück, und die — nie ganz verschwundene — Neigung zu linearer, spiritueller Stilisierung gewinnt wieder an Boden. Es kommt zu einer Synthese beider Stilströmungen, welche die Malerei des zweiten Jahrhundertdrittels, als eine Art Koiné über den ganzen Raum der byzantinischen Kunst ausgebreitet, beherrscht[8]: die plastischen Elemente werden zunehmend zurückgenommen und durch Linearismen ersetzt, die sich zweidimensional entlang der Bildfläche bewegen. Die Gesichter bekommen zunehmend einen strengen, asketischen Ausdruck und können geradezu häßlich sein. Es sind jedoch Lineamente, völlig unorganisch, ja ornamental gestaltet, welche diese Wirkung zeitigen. Ebenso ist es mit den Gewändern: auf ihnen treibt die Kalligraphie geschwungener Linienzüge ihr Spiel. Die Körper verlieren zunehmend an Volumen, werden schlank und fragil. Sie bewegen sich vor knapp angedeuteten Landschafts– und Architekturkulissen, die jegliche Räumlichkeit entschieden negieren. Alle Bildelemente befinden sich in einer Ebene, und es ist das Spiel der Linien, welches sie zu einem Ganzen organisiert. Schönheit ist dabei, in einer ganz anderen Weise als in den Werken der vorausgehenden Renaissancen, in den qualitätvollsten Schöpfungen dieser Stilphase durchaus präsent; sie steht im Dienste des, oft auch seelich bedeutsamen, Ausdrucks (Đurić spricht vom *sentiment poétisé*). Während der Spätphase (letztes Drittel des 12. Jahrhunderts) zerbricht die Einheit des Stils. Es kommt einerseits zu Übersteigerungen, welche die in den Jahrzehnten zuvor entwickelten Charakteristika bis zum Karikaturhaften, Verstiegen–Häßlichen übertreiben[9], andererseits zu einem neuen, beruhigten Klassizismus[10], der sich wieder die Darstellung körperlicher Schönheit zum Ziel setzt; andere Werke dieser Spätzeit sind zwischen diesen beiden Extremen angesiedelt[11]. Erstere Ausprägung des Stils stellte eine Sackgasse dar und fand keine

als isoliertes Phänomen in der byzantinischen Monumentalmalerei bezeichnet (Murike, Stylistic Trends 97), können doch Monumente ausgemacht werden, welche deren Stil wenigstens in vergröberter, provinzialisierter Form spiegeln (ebd. 98 ff.).

[8] Beispiele: Die Mosaikzyklen in Palermo und Cefalù, die Fresken von Nerezi (1164).

[9] Beispiel: Fresken der Georgskirche von Kurbinovo (1191) im jugoslawischen Makedonien.

[10] Beispiel: Fresken der Demetrius–Kirche von Vladimir (ca. 1195) in Rußland.

[11] Beispiel: Fresken der Panagia–Kirche von Lagudera (1192) auf Zypern. — Eine etwas andere Dreiteilung der spätkomnenischen Malerei in Murike, Stylistic Trends (110 ff.): sie scheidet einen *dynamischen Stil* (z.B. Kurbinovo) von einem elegant–rokokohaften

Fortsetzung im 13. Jahrhundert; dessen Malerei setzte bei letzterem, dem neuen Klassizismus, an.

Art-nouveau-Stil (z.B. die Fresken in der Neophytos-Enkleistra bei Paphos [1183] auf Zypern) und einem *monumentalen Stil* (z.B. Vladimir).

Wichtige Monumente

Undatiert

7 *Phodele/Malebizi,*
Kirche der Panagia, 1. Malschicht[1]*:*
Abb. 4, 13, 14.

Kreuzkuppelkirche, deren Innenwände an vielen Stellen Reste von mindestens vier Malschichten tragen (s.u. Nr. 27, 70, 127). Die Reste der ersten Malschicht finden sich vor allem im westlichen Teil des Kirchenraumes (Wände, Pfeiler und Bogenlaibungen der Eckräume im Nord- und Südwesten): Deesis, Heiligendarstellungen[2], in den Feldern des Kreuzgratgewölbes kurviges, bzw. spiraliges feines Rankenwerk; dazu in einem Kuppelzwickel ein Heiligen- oder Engelkopf.

Es handelt sich um Heiligenporträts hoher künstlerischer Qualität. Mit einfachen Mitteln wird jedem Gesicht eine ganz bestimmte Individualität verliehen. Sie sind deutlich modelliert, wobei ihr Oval entweder als ganzes körperhaft wie von innerem Druck nach außen gewölbt ist (z.B. jugendlicher Heiliger an der Südwand des Südwestraumes) oder in einzelne ähnlich prall gewölbte Lichtflächen zerfällt, die durch markante, grün und braun modellierte Furchen voneinander getrennt sind (z.B. Stirnpartie des Deesis-Christus; ein Heiliger des Südwestraums[3]). Die einzelnen Gesichtselemente werden von Details (Brauenbögen, Lider, Nasenumriß, Mund) scharfkantig begrenzt, die sehr sparsam, aber betont aufgesetzt sind; sie sind linear und groß gesehen. Der physiognomische Ausdruck wirkt dadurch vergeistigt, oft streng, ja mürrisch (vor allem da, wo die großen Augen seitwärts gerichtet sind und ein spitz nach unten hängender Oberlippenbart einen geradezu tartarischen Gesichtstypus schafft; z.B. der zuvor genannte Heilige). Auf den Gewändern fällt an nicht wenigen Stellen eine ornamentale Dekoration auf, penibel-filigranhaft gezeichnet und die Flächen, oft in herzförmige Strukturen eingegrenzt, teppichhaft füllend (schönes Beispiel: östlicher Heiliger am südlichen Bogen des nordwestlichen Eckraums[4]; vergleiche das Rankenwerk in den Gewölbefeldern; s.o.). Der Schollenstil[5] (so M. Restle) hat sich auf diesen Gewändern voll etabliert: Manche Oberflächenpartien sind durch dunkle Faltenfurchen, die

[1] Arch.Deltion 27 Chron. (1972) 671 f., Taf. 624 α; id. 28 Chron. (1973) 603 f., Taf. 573 β, 574; id. 29 Chron. (1973/4) 940 f., Taf. 710; BK 351 ff., Abb. 309 f.; RbK IV Sp. 1058 ff.

[2] Eine Beschreibung des Bildprogramms BK a.O. 351 ff. (die mindestens vier Malschichten in dieser Kirche sind hier stark durcheinandergeraten.).

[3] Arch.Deltion 28 Chron. (1973) Taf. 573 β, 574 α.

[4] BK, Abb. 310.

[5] Siehe oben S. 39.

zumeist eine leichte Krümmung aufweisen, in einzelne Kompartimente zerlegt, von denen jedes einen Lichtbuckel enthält, der zum Zentrum hin schichtweise aufgehöht ist (Beispiele: der eben genannte Heilige des Nordwestraums [rechter Ärmel]; Soldatenheiliger am Pfeiler desselben Nordwestraums[6] [Umhang an den Schultern]).

Sehr zahlreiche Parallelen weisen in das spätere 11. Jahrhundert: Rankenwerk als Füllornamentik zwischen bildlichen Darstellungen ist in dieser Zeit (in der in dieser Kirche gewählten Form) vielfach belegt, z.B. im Trikonchos von Tağar in Kappadokien[7] oder in der Krypta von Hosios Lukas[8]. Dasselbe gilt für derartige Muster auf Gewändern (ein Beispiel von vielen, aus der Buchmalerei: die Homilien des hl. Johannes Chrysostomos aus dem Jahr 1074/8[9] [Cod. Par. Coislin 79, 2r,v]). Die Gestaltung der Köpfe findet sich in vielen Malereien dieser Zeit wieder. Deutliche Parallelen, wenn auch in durchweg geringerer, vergröberter Qualität gegenüber der nobel-distinguierten Kunst von Phodele, findet man in naxischen Fresken, in Bildern der Protothroni-Kirche von Chalki[10] (1052 bzw. Ende des 11. Jahrhunderts) und der Kirche des Hagios Georgios Diasorites[11] (nach der Mitte des 11. Jahrhunderts). Auch Kappadokien (Kapelle 2a von Göreme[12], Kapelle 28 ebendort[13] und der Trikonchos von Tağar[14] [alle 1070/80]) und Zypern (Kirche des hl. Nikolaos τῆς Στέγης von Kakopetria[15] aus dem beginnenden 12. Jahrhundert) bieten Vergleichbares, ebenso die Malereien der Sophien-Kathedrale von Kiew[16]. Auch in Handschriften dieser Zeit begegnet die oben beschriebene Art, Gesichter zu gestalten (siehe etwa den Michael in den Pariser Homilien des hl. Johannes Chrysostomos aus den Jahren 1074/8[17] [Cod. Par. Coislin 79, 2v]). Für die Struk-

[6] Arch.Deltion 29 Chron. (1973/4) Taf. 710 β.

[7] Restle, Kleinasien III, Taf. 359 ff.

[8] G. Sotiriu, Peintures murales byz. du XIe siècle dans la crypte de Saint Luc. S. Ber. 3. Int. Byz. Kongr. Athen 1930 (1932) 390, Fig. 1, 3, 4.

[9] Spatharakes I 30 f.; II, Taf. 173 f.

[10] Vgl. dort junge Köpfe in der ersten Kuppelmalschicht aus dem Jahr 1052 (Chatzedakes, Naxos, Abb. 24, S. 45): Identische Details bei freilich weicherer Formgebung. Wichtig die dortige, etwas spätere (Ende 11. Jh./Anfang 12. Jh.) Gestalt des hl. Akindynos (ebd. Abb. 19, S. 43): völlig identisch in den Details, aber eher spannungslos-additiv zusammengesetzt, weniger von innen heraus prall gewölbt.

[11] Völlig identische Anlage, aber gröber, farbiger modelliert (Chatzedakes, Naxos, Abb. 13, S. 76; Abb. 15–18, S. 78 f.)

[12] Restle, Kleinasien II, Taf. 40, 43.

[13] Ebd., Taf. 246 f., 250.

[14] Restle, Kleinasien III, Taf. 356.

[15] Vgl. dort etwa die Darstellung der Vierzig Martyrer, ein wahres Repertoire auch unserer kretischen Köpfe (Stylianu, Abb. 22).

[16] Vgl. dort etwa die Fresken der hl. Nestor, Adrian und Natalia (Powstenko, 124 ff.; nach S. 126 aus den Jahren 1055/62).

[17] Rice, KaB, Taf. XXII.

turierung der Gewänder können dieselben Monumente wie eben als Parallelen angeführt werden: Die naxischen Fresken zeigen stellenweise[18] eine völlig identische Aufteilung der Gewandfläche in Ober-, Untergewand und Schmuckstreifen; ihre Gewandstrukturen[19] sind prinziell vergleichbar, aber einfacher, weniger in Kompartimente zersplissen. Belege für den Schollenstil finden sich in einer mit seiner Ausprägung in Phodele identischen Form in den oben genannten kappadokischen Monumenten[20]. Und auch in späteren Fresken der Sophien-Kathedrale von Kiew (vor allem bei den Heiligenporträts an den Pfeilern) begegnen Gewandstrukturen, welche denen der Heiligen von Phodele sehr ähnlich sind[21]. Selbst frühe Ikonen bieten für sie Vergleichsbeispiele (hl. Nestor auf einer Ikone des Katharinen-Klosters vom Sinai[22]).

Nach all dem sind diese wertvollen Bilder wohl am ehesten in die Zeit um 1070/80 zu datieren[23]. Sie enthalten stellenweise noch Anklänge an die zarte, preziöse Formgebung des spätmakedonischen Manierismus, sind im wesentlichen aber von Stilmustern des dritten Viertels des 11. Jahrhunderts bestimmt. Daneben kündigen sich aber auch schon die einfachen, großen, schönen Formen (Gesichter!) des letzten Jahrhundertviertels an. Die Fresken von Phodele sind daher ein äußerst qualitätvoller Beleg für die Ausprägung des frühkomnenischen Stils zur Zeit seiner Genese.

[18] Vgl. den hl. Akindynos in der Protothroni-Kirche von Chalki (Chatzedakes, Naxos, Abb. 19, S. 43) und den hl. Georg in Hagios Georgios Diasorites (ebd. Abb. 9, S. 73) mit dem östlichen Heiligen am südlichen Bogen des nordwestlichen Eckraums (BK, Abb. 310).

[19] Siehe etwa im Georgios Diasorites die bei Chatzedakes, Naxos, Abb. 5 f., 8 f., 13 f. abgebildeten Gewänder.

[20] Etwa in Kap. 2a von Göreme (Johannes-Kirche); vgl. Restle, Kleinasien II, Taf. 30 (Moses der Verklärung), Taf. 31 (Johannes der Kreuzigung) mit dem Soldatenheiligen auf Taf. 710 β in Arch.Deltion 29 Chron. (1973/4): dieselben ovalen Schollen- und ineinandergesteckten, spitzwinkligen Dreiecksstrukturen (Umhang an den Schultern). Man beachte auch, daß hier, in der Kap. 28 von Göreme und in Hagios Georgios Diasorites von Naxos (Erzengel Michael: Chatzedakes, Naxos, Abb. 10, S. 74), dasselbe Plättchenmuster bei Brustpanzern auftritt wie bei diesem Heiligen in Phodele.

[21] Vgl. dort etwa die hl. Paulos, Hippolytos, Gorgonyx, Laurentios (Powstenko, Abb. 88, 90, 91, 109): dieselben kleinteilig-reichen Schollenstrukturen, Parallelstriche, ineinandergesteckten Dreiecke, strukturierten Bänder (s. vor allem den hl. Paulos, nach Swoboda, 84 f., Repräsentant eines Zwischenstils zwischen dem Stil der Mitte des 11. Jh.s und Werken eines Spätstils des 11. Jh.s).

[22] K. Weitzmann, u.a., Die Ikonen, Freiburg 1982, Taf. auf S. 51; nach K. Weitzmann aus der zweiten Hälfte des 11. Jhs.; S. 17: Ende des 11. Jhs. Vgl. dort die Armpartie mit derjenigen des Heiligen von BK, Abb. 310 (die Schollen haben sich auf der Ikone noch nicht voll herausgebildet).

[23] Die bisherige Forschung konnte bis jetzt von einem äußerst fragwürdigen Spätansatz (spätes 13. oder gar frühes 14. Jh.; danach sind diese Bilder ein Beleg für den paläologischen Aufbruch der kretischen Malerei) nicht loskommen.

8 *Kalamas/Mylopotamos,*
Kirche des hl. Georgios[24]*:*
Abb. 15, 16.

Geringe Reste der Ausmalung einer Kreuzkuppelkirche: Im Kreuzrippengewölbe der beiden östlichen Eckräume sind mehrere Heiligenporträts[25], in der Westhälfte des Tonnengewölbes im Narthex vier Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons[26] (Ξέσις, Λίθος, Τρόχος, Λάκκος τοῦ Ἀσβέστη) erhalten, von denen je zwei zu einem großen Bildfeld zusammengefaßt sind.

Die letzteren stellen großzügig komponierte Szenen dar, in denen viel Bewegungsraum für die im Verhältnis zum Bildformat eher kleinen Figuren vorgesehen ist.

Diese werden geschickt Architektur- oder Landschaftselementen des Hintergrundes zugeordnet (besonders überzeugend in den Szenen der Stein- und der Teermarter). Letztere (Felsen rund um die Höhle des Teermartyriums) sind streifig strukturiert, die zinnenbewehrten Hintergrundbauten, stellenweise mit helldunkelornamentierten Arkadenbögen geschmückt (Szenen der Ξέσις), sind aus beleuchteten und im Schatten liegenden Wänden zusammengesetzt (Szene der Steinmarter).

Der schlanke, nackte Körper des Heiligen ist mit exakt gezogenen dunklen Umrissen umgrenzt, Binnenstrukturen sind teils ähnlich linear markiert (Brustpartie), teils durch zarte Schatten- und Lichtstreifen angegeben (Szene des Teermartyriums). Anatomische Details sind sehr fein der Wirklichkeit nachmodelliert (Beine des hl. Georg in der Szene der Radmarter; seine Schlüsselbeine und der Oberkörper und die Arme des rechten Schergen in der Szene des Steinmartyriums).

Die Gesichter sind äußerst expressiv gestaltet (hl. Auxentios: asketisch–hager, alt, mit betont langer Nase, tiefliegenden Augen, unruhig flirrenden weißen Lichtlinien auf Haar und Bart; hl. Mardarios: häßlich zusammengekniffenes Gesicht mit Kringeln roter und weißer Linien; hl. Orestes: sehr bunt, grüne Schatten am Gesichtsrand, eulenhaft tiefe, dunkle Augenpartie, Rot auf Nasenrücken, Lippen und Wangen, intensive weiße Lichtstriche; hl. Georg der Marterszenen: an sich harmonisches, ephebenhaft schön angelegtes Gesicht, das aber doch, wenn auch weniger drastisch, durch grüne Schatten und weiße Lichtlinien und -flächen modelliert ist [man beachte auch die lange Nase!]).

Viele Details und auch die ganze Art der Bildkomposition verbinden diese Fresken mit Buchmalereien; besonders deutliche Parallelen weist etwa die große Athoshandschrift Codex Esphigmenou 14 auf, ein Menologion mit anschließen-

24 BK 88 ff. (mit Abb. 48 f.), 297 ff.; RbK IV, Sp. 1061 ff.
25 BK, Abb. 48 (hl. Auxentios).
26 BK, Abb. 49 (Radmarter).

dem Homilienteil[27]: Die Gestaltung der Landschaftselemente[28], Baumformen[29], der Aufbau der Hintergrundsbauten[30] finden sich in ihr ebenso wieder wie Proportionierung, Zeichnung und Modellierung nackter Körper[31]. Letztere lassen sich in gut vergleichbarer Form auch in zyprischen Fresken des frühen 12. Jahrhunderts beobachten (Personifikation des Meeres aus den Gerichtsszenen im Narthex der Kirche des hl. Nikolaos tes Steges von Kakopetria[32]). Die Gestaltung der Köpfe in Kalamas weist aber etwas über die Entstehungszeit des Codex Esphigmenou 14 (11. Jahrhundert) hinaus: Im frühen 12. Jahrhundert bieten die Mosaiken von Daphni schon Vergleichbares (für alte Köpfe: Aaron[33], für junge Köpfe: Maria der Kreuzigung[34] oder beispielsweise die hl. Sergios und Bakchos[35]), ebenso die von Serres (Apostel Andreas[36]); voll ausgeprägt erscheint die in Kalamas belegte Modellierung der Gesichter allerdings erst in der unmittelbaren Folgezeit: Die Zwölf Apostel auf dem einst im Athoskloster Dionysiu (Cod. 8, fol. 134^v) befindlichen Blatt der Sammlung Kannelopulos aus dem Jahr 1133[37] zeigen genau dasselbe Repertoire an Köpfen wie die Fresken von Kalamas[38], ebenso erinnert das Haupt Alexios' I. im Cod. Vat. gr. 666, $2^{r,v}$ (ca. 1110[39]) sehr stark an diese, und das Gesicht des jungen Alexios in dem vatikanischen Evangeliar Urb. gr. 2, 19^v (1122[40],

27 Nach übereinstimmender Meinung der Forschung ins 11. Jh. zu datieren; K. Weitzmann (Bibl. Athos 93) scheint freilich für den Homilienteil auch einen späteren Zeitansatz zu erwägen (11./12. Jh).
28 Vgl. Esphigmenou 14, fol 2^v, 90^v, 391^v, 393^v, 394^r, 407^r (Treas. Athos II, 207, 211, 228, 229, 230, 241) mit der Höhle des Teermartyriums. Sehr ähnlich ist auch eine Moskauer Hs.: Histor. Mus. Cod. 382, 210^r (K. Weitzmann, Byz. Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century, in: 13th Intern. Congr. Byz. Stud., Oxford 1966, Main Papers VII, Taf. 7).
29 Vgl. Esph. 14, 405^v (Treas. Athos II, 239) mit der Szene des Radmartyriums.
30 Vgl. Esphigmenou 14, 52^r, $136^{r,v}$ u.ö. (Treas. Athos II, 208, 212 f.) mit dem Gebäude in der Szene des Steinmartyriums; die Arkadenbögen: vgl. Esph. 14, 398^v, $401^{r,v}$ (Treas. Athos II, 233, 235) mit dem Bau in der Szene der Ξέσις.
31 Vgl. Esph. 14, 90^v, 343^v (Treas. Athos II, 211, 220) mit dem Körper des hl. Georg in der Szene des Radmartyriums; Körperhaltung Gemarterter: vgl. Esph. 14, 343^v (s. eben) mit der Darstellung des Steinmartyriums.
32 Stylianu, Abb. 24.
33 Lazarev, Pittura, Abb. 277; vgl. den hl. Auxentios von Kalamas.
34 Ebd., Abb. 280; vgl. den hl. Orestes (Augenpartie).
35 Diez–Demus, Abb. 68 f.; vgl. den hl. Georg der Radmarter (seitliche Locken neben der Wange).
36 PKG III, Taf. 20 a.
37 Spatharakes I, 42; II, Taf. 259; nach Byz.Art 317 f. 12. Jahrhundert.
38 Vgl. den Apostelkopf in der Mitte der zweiten Reihe mit dem hl. Mardarios, die beiden jugendlichen Apostel jeweils in der Mitte der zwei unteren Reihen mit dem hl. Georg der Steinmarter.
39 Spatharakes I, 39; Abb.: ebd. II, Taf. 241 (vgl. auch Taf. 240); Lazarev, Pittura, Abb. 260. Vgl. vor allem den hl. Mardarios.
40 Lazarev, Pittura, Abb. 251.

bzw. circa 1125[41]) ist identisch mit demjenigen des hl. Orestes von Kalamas. Alle diese Parallelen verweisen auf konstantinopolitanischen Ursprung der Vorlagen des Malers, der diese kretischen Fresken schuf, und zielen auf einen Zeitraum im fortgeschrittenen ersten Drittel des 12. Jahrhunderts. Freilich sind auch noch aus dem späteren 12. Jahrhundert vergleichbare Köpfe belegt. Sie finden sich ebenso in Cefalù[42] (1148) wie in der Kirche Kosmosoteira von Pherrai[43] (circa 1152), ja auch noch in Nerezi[44] (1164), freilich nicht mehr als alleiniges Modell für die Gestaltung von Köpfen.

Sucht man nach einem Zeitansatz für diese schönen, sehr qualitätvollen Bilder, wird man am ehesten das schon zuvor genannte späte erste Drittel des 12. Jahrhunderts (das bedeutet die Jahre um 1130) vorschlagen wollen: Sie belegen den voll entwickelten Stil der frühkomnenischen Renaissance für die kretische Freskenmalerei; in manchem Detail (vor allem der Gesichter) kündigt sich schon dessen Transformation in die Formensprache des zweiten Jahrhundertdrittels an.

9 *Myriokephala/Rethymnon,*
Kirche der Panagia, 2. Malschicht[45]*;*
Abb. 17.

Ehemaliges Katholikon des einstigen Klosters Myriokephala; der Bau geht mit seiner ersten Freskenschicht ins frühe 11. Jahrhundert zurück (siehe oben Nr. 1). In seinem westlichen Kreuzarm wird die gesamte Wandfläche, abgesehen von einem Ornamentstreifen am Boden, von vier großformatigen Bildern aus dem Leben Jesu eingenommen (Einzug in Jerusalem[46], Verrat des Judas[47], Beweinung[48], Hadesfahrt[49]).

[41] Spatharakes I, 41.
[42] Etwa der Erzengel bei Lazarev, Pittura, Abb. 298.
[43] Murike, Stylistic Trends, Abb. 45 (hl. Merkurios: Gesichtsbildung, Haarbehandlung); nach Murike, 104 f., ein konservativer Stil, eng mit dem Klassizismus von Daphni verbunden, noch frei von den Zügen des späteren komnenischen Stils: sicher eine gute Kennzeichnung auch des Stils der Kalamas–Fresken.
[44] Vgl. dort den hl. Tryphon (Murike, a.O., Abb. 57), den hl. Panteleimon (Đurić, Taf. V). In Nerezi finden sich, viel zahlreicher, freilich auch andersgestaltete Köpfe. Man vgl. im übrigen auch den Christusköper der dortigen Grablegung (Đurić, Taf. VI) mit dem Körper des hl. Georg der Teermarter in Kalamas (identischer Oberkörper, vor allem bei der Brustpartie).
[45] Arch.Deltion 28 Chron. (1973) 604; id. 29 Chron. (1973/4) 939 f. mit Taf. 707 γ, δ, 708 α, β; Anturakes, Myriokephala (mit Taf. 25–29, 32–36); BK 91 ff. mit Abb. 50 f., 258 ff., mit Abb. 215 f.; RbK IV, Sp. 1064–1066.
[46] Anturakes, Myriokephala, Taf. 25–27.
[47] Ebd., Taf. 28 f.
[48] Ebd., Taf. 34–36.
[49] Ebd., Taf. 32 f.

Die Szenen zeichnet eine schlichte Monumentalität aus; ihre großen Gestalten sind zurückhaltend bewegt, wobei Körper zueinander in Bezug treten, freilich eher durch ihren lappig begrenzten Flächeninhalt als durch ein echtes inneres Gewicht (es sieht so aus, als habe der Maler vor allem danach gestrebt, mit ihnen die gesamte Bildfläche harmonisch auszufüllen; dies gilt auch für die Szene des Judasverrates mit ihren zwar bewegten, aber doch fast symmetrisch angeordneten Figuren). Jegliche echte Dramatik geht diesen zurückhaltenden, schlichten Bildern ab. Sie beschränken sich auf das unabdingbar Nötige: Landschaftshintergründe fehlen ganz, Architekturkulissen sind zu Abbreviaturen verkürzt (eine Art Turm für Jerusalem in der Szene des Einzugs in Jerusalem), und auch die Figurenstaffage fällt sehr knapp aus (beispielsweise nur zwei begleitende Jünger in dieser Szene; die Szene des Judasverrates bildet natürlich, durch ihr Thema bedingt, eine Ausnahme). Das Kolorit ist fast pastellhaft zart (Grau–, Ocker–, Braun–, Blau–, Rot– und Violett–Töne, kein Grün). Die Körper sind langgestreckt und wölben sich zum Teil deutlich unter den Gewändern (Christus beim Einzug in Jerusalem und in der Hadesfahrt, rechter Apostel in der Beweinung), wobei aber nirgendwo die Harmonie zwischen Körper und Gewand verloren geht. Bei der Strukturierung der Gewänder lassen sich verschiedene Gestaltungsweisen ausmachen: Neben Fällen, wo ein dichtes Netz energisch gezogener Faltenlinien die Oberfläche furcht (Beispiel: Johannes in der Szene des Einzugs in Jerusalem), stehen Gewänder, die von einem subtilen Gitter in die helle Fläche eingelassener, langgezogener, eckig begrenzter, zartgetönter (Grau in Cremeweiß) Streifen (vergleichbar der Cloisonné–Technik) überzogen sind (Beispiel: Petros derselben Szene). Es gibt auch Körper (wie der des Adam in der Anastasis-Szene), welche elegante Linien umspielen, zwischen denen sich zart modellierte, langgezogene Kompartimente nach außen wölben. Vielfach (Beispiel: Apostel rechts in der Beweinungsszene) füllen auch eher malerisch modellierte Partien die Flächen zwischen Faltenstrukturen, die in diesem Fall den Körper auf weitere Strecken hin überziehen: Da wird die Grundfarbe für die tiefergelegenen Bereiche ins Dunkle schattiert, durch weiße Linien, Flächen oder Muster (z.B. ein grobes Kammlicht auf dem Oberschenkel des eben genannten Apostels) für höher gelegene Partien aufgehellt[50]. Die Gesichter schließlich überziehen, vor allem bei älteren Figuren, deutlich erkennbare, kurvige Weißlinien (schönes Beispiel: der eben genannte Apostel[51]). Sie können

[50] Der von Đurić, Peinture murale 28 ff., beschriebene Unterschied in der Modellierung komnenischer Gestalten zwischen dem koloristischen Verfahren bei weltlichen und der nur abtönenden Methode bei kirchlich–mönchischen Stiftungen bestätigt sich demnach in Myriokephala; eine Ausnahme könnte der zweite, stehende Apostel am rechten Rand der Beweinungsszene bilden, auf dessen Gewand neben weißen Lichtern auch Rot und Orange auszumachen sind.
[51] Anturakes, Myriokephala, Taf. 36 β.

ornamentale Form annehmen (beispielsweise ein Kreismuster bilden; auf der Wange dieses Apostels), wie auch die übrigen Gesicht- und Kopfdetails (Brauen, Bart, Haare), bleiben stets aber doch eher unauffällig-zurückhaltend und verfestigen sich nirgendwo zu einem expliziten System.

Vieles an diesen Bildern beruht auf Traditionen, die noch ins spätere 11. Jahrhundert zurückreichen. So erinnert die Ikonographie von zweien der vier Szenen unübersehbar an Gestaltungen in Buchillustrationen, die noch dieser Zeit angehören: Vergleiche die Kathodos-Szene mit fol. 1^{v} im Evangeliar des Skeuophylakion der Megiste Lavra auf dem Athos[52] und die Szene der Grablegung mit ihrer Entsprechung auf fol. 194^{v} im Cod. Vat. gr. 1156[53]. Was die Strukturierung der Gewänder betrifft, läßt der oben beschriebene Befund auf ein eklektisches Verfahren des Malers von Myriokephala schließen. Dies bestätigt sich, wenn man nach Parallelen sucht: Sie streuen sich vom späteren 11. Jahrhundert bis gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts. Modellierungen nach der Art des Adam der Anastasis-Szene (siehe oben; plastisch sich wölbende Licht- und Schattenfläche zwischen kurvigen Faltenfurchen) reichen bis in die Zeit der Formierung des komnenischen Stils zurück (siehe etwa die Figuren von Lukas und Johannes im Cod. Petrop. gr. 72, fol. 178^{v}, 270^{v}[54], aus dem Jahr 1061), tauchen aber auch in der Folgezeit immer wieder auf (Cod. Vat. gr. 394, fol. 17^{v}, 130^{r}[55], vom Ende des 11. Jahrhunderts; Cod. Marc. gr. Z 540, fol. 11^{v}[56], aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts; Arm Christi in der Szene der Apostelkommunion in der Apsis der Kirche des hl. Michael in Kiew[57], ca. 1108). Strukturierungen durch markante Faltenfurchen (wie sie etwa der Johannes in der Szene des Einzugs in Jerusalem, oder zum Teil der Apostel rechts in der Szene der Grablegung aufweisen), erinnern an die großen Formen des frühen Komnenenstils (beispielsweise Psalter in Washington, Dumbarton Oaks Collection, ms. olim Pantokr. 49, fol. 78^{r}[58], 1084/1101; die Johannes

52 Treas. Athos III, Abb. 6.

53 K. Weitzmann, Geistige Grundlagen der makedonischen Renaissance, Abb. 35. Interessant ist, daß die Ikonographie dieser Szene in Nerezi (Đurić, Taf. VI), von dem in Myriokephala vorhandenen Sarkophag abgesehen, bis ins Detail identisch ist und sich durch dieselben Elemente (Stellung und Funktion der Arme Marias und des Apostels an den Füßen Christi, Zahl der Jünger am Fußende) von den ansonsten sehr ähnlichen Versionen des Themas aus dem späten 12. Jh. unterscheidet (Kastoria, Hagioi Anargyroi [1180er Jahre], Kurbinovo [1191]: Taf. Malmquist, Byz. 12th Century Frescoes in Kastoria. Uppsala [1979], Taf. 19 f.; in Kurbinovo kommt als weiterer Unterschied die Armhaltung bei der Figur des Joseph von Arimathäa hinzu).

54 Spatharakes II, Abb. 133 f.

55 Lazarev, Pittura, Abb. 245 f. (Blasenmuster am Ober-, Doppelrahmen am Unterarm).

56 Ebd., Abb. 262 (Gestalt Christi). Vgl. damit auch die Gewandstrukturierung vieler Figuren in der Szene des Judasverrats in Myriokephala.

57 Ebd., Abb. 285. Praktisch identisch.

58 Ebd., Abb. 237.

Klimakos-Handschrift Vat. gr. 394, fol. 130^{r}[59], Ende 11. Jahrhundert), sind aber danach bis weit ins 12. Jahrhundert hinein belegt (Mosaiken der Michaelskirche von Kiew[60], circa 1108; sehr ähnlich, aber provinziell vergröbert, die sitzenden Evangelisten Markus und Johannes im Codex Vind. suppl. gr. 164, 34^{v}, 81^{v}[61], aus dem Jahr 1109; die beiden Kirchenväter im Cod. Vat. gr. 666, fol. 1^{v}[62], circa 1110; Christus im vatikanischen Evangeliar Urb. gr. 2, fol. 19^{v}[63], aus dem Jahr 1122; prinzipiell ähnlich, wenn auch schon etwas zugespitzt [das heißt tiefere Furchen; bewegteres, manieriertes Relief] der Johannes der MS olim 8 Dionysiu, fol. 106^{v}[64] [aus dem Jahr 1133]). Anderes tritt erst im frühen 12. Jahrhundert zum ersten Mal auf (etwa die ineinandergesteckten, V-förmigen Fächerfalten am Oberkörper des Christus der Kathodos-Szene und mancher Figuren der Darstellung des Judasverrats: Zweiter Apostel von links im rechten Teil der Apostelkommunion in der Apsis der Michaelskirche von Kiew[65], um das Jahr 1108) und findet sich dann vor allem in den sizilianischen Mosaiken des 12. Jahrhunderts (Heilige in der Apsis der Capella Palatina von Palermo[66] [1132/40], Szene des Einzugs in Jerusalem ebenda[67] [1154/8], Maria in der Apsis des Doms von Cefalù[68] [1148]). Dort ist auch die cloisonné-artige Gewandstrukturierung des Petrus der Szene des Einzugs in Jerusalem (siehe oben) zu beobachten (rechter Arm des Paulos unterhalb der Geburtsszene, der Apostel links und die Jerusalemer Bürger rechts in der Szene des Einzugs in Jerusalem der Capella Palatina von Palermo[69] [1154/8], Paulos in der Apsis des Doms von Cefalù[70] [aus dem Jahr 1148], schon überspitzt, vehement bewegt und die Fläche aufreißend in den Mosaiken von Monreale[71] [1180/94]), deren Grundform anderswo schon zu Beginn des 12. Jahrhunderts nachzuweisen ist

59 Ebd., Abb. 246; vgl. die Knie und Unterschenkel des Anastasis-Christus in Myriokephala; der Christus in Cod. olim Andros 32, 267^{r}, aus dem Jahr 1156, identisch, aber provinzialisiert: Spatharakes II, Abb. 291.

60 Lazarev, Pittura, Abb. 283–287; dort auch Lichtkämme, z.B. auf dem Oberschenkel des Christus der Apostelkommunion; ebd., Abb. 285: vgl. den Apostel rechts in der Szene der Beweinung in Myriokephala; vgl. dessen Arm mit dem Christi derselben Szene.

61 Spatharakes II, Abb. 237 f. (Lichtkamm und Kreismuster auf dem Oberschenkel, Knie und Unterschenkel: vgl. den in vorangehender Anm. genannten Apostel).

62 Ebd., Abb. 240.

63 Lazarev, Pittura, Abb. 251 (vgl. vor allem den Oberkörper des in Anm. 60 genannten Apostels).

64 Spatharakes II, Abb. 258.

65 Lazarev, Pittura, Abb. 284.

66 Grabar, Peint.byz., Abb. auf S. 129.

67 Ebd., Abb. auf S. 131.

68 Ebd., Abb. auf S. 127.

69 Demus, Sicily, Abb. 16 A; Grabar, Peint.byz., Abb. auf S. 131.

70 Lazarev, Pittura, Abb. 299 (identisch, wenn auch noch eleganter im Detail).

71 Beispielsweise die Szene des Judasverrats: Demus, Sicily, Abb. 70.

(Apostelkommunion in der Apsis der Kiewer Michaelskirche, vor allem die beiden Apostel ganz links[72] [um 1109]).

Auch die Köpfe, speziell die Gesichter in diesen Bildern, lassen sich mit einer zeitlich relativ breit gestreuten Skala von Parallelen vergleichen, wobei aber Monumente aus der Mitte des 12. Jahrhunderts ihnen am nächsten kommen: Der Kopf des Aaron in Daphni[73] (frühes 12. Jahrhundert), in der Grundanlage sehr ähnlich, ist noch viel weniger konsequent auf die kurvig bewegte Linie abgestellt, während die Linienmuster auf manchen Köpfen in Nerezi[74] (1164) zwar ebenfalls an Formulierungen in den Fresken von Myriokephala erinnern, dabei aber doch sehr *zugespitzt*, ja fast schon karikaturhaft wirken. Lediglich die Mosaiken Siziliens, speziell in der Apsis der palermitanischen Capella Palatina[75] (1132–1140) und in der Apsis des Doms von Cefalù[76] (1148), kommen diesen, zwar nicht in allen Einzelheiten der Linienführung, so doch in deren Gesamtkonzeption nahe.

Manches Detail in diesen Bildern könnte demnach noch der vorgerückten zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstammen (was freilich für viele Monumente des 12. Jahrhunderts gesagt werden könnte), anderes verweist jedoch eindeutig schon ins 12. Jahrhundert. Vor allem auch ist der Gesamteindruck, den diese Malereien machen, der des voll entwickelten Komnenenstils des zweiten Jahrhundertdrittels. Es ist eine ruhige, noble, sehr zurückhaltende Kunst, provinziell im besten Sinn des Wortes, fern jeglicher manierierten Überspitzung; alles Spätkomnenische liegt noch weit weg[77]. Man wird sie zeitlich am besten der Mitte des 12. Jahrhunderts zuweisen dürfen.

10 *Kurnas/Apokoronas,*
Kirche des hl. Georgios[78]*;*
Abb. 18, 19.

Stark zerstückelte Reste, die während der Achtziger–Jahre unseres Jahrhunderts an verschiedenen Stellen im Kirchenraum freigelegt wurden, vor allem in dessen östlichen Teilen (ob davon jegliches Bruchstück ein- und derselben Malschicht angehört, muß offen bleiben).

[72] Lazarev, Pittura, Abb. 283. Dort aber viel energischer, körperhafter, von begrenzter Ausdehnung, dagegen in Myriokephala ein apartes, zartes, flaches Gespinst.
[73] Ebd., Abb. 277.
[74] Ebd., Abb. 305.
[75] Hl. Basileios, Johannes Chrysostomos: Demus, Sicily, Abb. 25 AB.
[76] Erzengel: Lazarev, Pittura, Abb. 298.
[77] Selbst solche Monumente wie die Malereien von Perachorio auf Zypern (um 1160/80), die noch nicht der spätkomnenischen Phase angehören und in mancher Einzelheit an Gestaltungen in Myriokephala erinnern, wirken durch das in ihnen auftretende Pathos diesen gegenüber bereits entwickelter (so schon RbK IV, Sp. 1066, wo ich aber den stilistischen und zeitlichen Platz der Fresken von Myriokephala noch etwas anders formulierte).
[78] BK 93 f., Abb. 52 f.; RbK IV, Sp. 1067–1069.

Rund modellierte, voluminöse Körper von naturnaher Proportionierung werden von reichbewegten Gewändern umspielt[79]. Deren Falten winden sich in breiten, vielfach zerteilten Bahnen um den Leib, beziehungsweise hängen (im Arm- und Schulterbereich) schlaff, gebrochen neben dessen Gliedern. Die Gesichter tragen sehr zurückhaltende, lineare Weißlichter, oder sind, bei jugendlichen Köpfen, völlig einheitlich–großzügig ohne solche modelliert: Ein kräftig betonter Umriß rahmt ganz weich verschattete Gesichtsflächen, denen kraftvoll, und doch zart gestaltete Details (fein geschwungene Lippen, verhängte Augen) eine aparte Schönheit voll scheuer, tief aus dem Innern brechender Lebendigkeit verleihen[80]. Haare und Bärte sind bei alten Köpfen in fast ornamental strukturierten Strähnen (mehrerer weißer Wellenlinien) oder Röllchen gesammelt.

Vorformen dieser Bilder finden sich schon im frühen 12. Jahrhundert[81], zeigen aber noch nicht deren ausgeprägte Formgebung. Umgekehrt bieten die Fresken etwa von Kurbinovo[82] (1191) durchaus vergleichbare Details; diese werden aber in ihnen gehäuft und entschieden manieriert zugespitzt. Das heißt, die Malereien von Kurnas haben nicht teil an der letzten Übersteigerung des komnenischen Stils, auch wenn sie mit anderen Monumenten aus dessen Spätphase durchaus Gemeinsamkeiten aufweisen: Das Verhältnis von Körper und Gewand erscheint ähnlich demjenigen in den Bildern von Bačkovo[83] (2. Hälfte des 12. Jahrhunderts); die Faltendrapierung des Engels links vom Medaillon der Gottesmutter in Sant' Angelo in Formis von Capua[84] wirkt gut vergleichbar, gegenüber dem lockereren, *natürlicheren* Fall des Stoffes in Kurnas freilich etwas linear–ornamental versteift und gespreizt; Gestalten im Parekklesion der Panagia im Johanneskloster von Patmos[85] (1185/90) und in der Enkleistra des hl. Neophytos bei Paphos/Zypern[86] (1183), an sich auch Entsprechungen in Kurnas nahestehend, übersteigern ebenfalls, diesen gegenüber, jeweils eine bestimmte Tendenz (beim ersteren Monument diejenige zu kleinteiliger, kurzatmig–erstarrter Oberflächengliederung, bei letzterem diejenige zu stark gerundetem, groß gesehenem Körpervolumen). Sehr nahe kommt

[79] Schönes Beispiel die Apostelkommunion (BK, Abb. 53).
[80] Besonders eindrucksvoll der Kopf des jungen Heiligen rechts der Apsis (BK, Abb. 52.)
[81] Vgl. etwa das Mosaik der Apostelkommunion in der Apsis der Michaelskirche von Kiew (um 1108; Lazarev, Pittura, Abb. 283): In vielem sehr ähnlich, bleibt diese Darstellung doch flächiger, weniger zugespitzt; Gewand und Körper sind nicht so stark voneinander getrennt.
[82] Đurić, Taf. IX–XII, Abb. 8.
[83] So bei Lazarev, Pittura, Abb. 350.
[84] PKG III, Taf. 35; „Ende des 12. Jahrhunderts“.
[85] Vgl. dort die Gestalten in der Philoxenie des Abraham (Orlandos, Patmos, Taf. 3; s. auch Haar und Bart des Abraham).
[86] Vgl. dort die Anastasis–Darstellung über dem Grab des Heiligen (Stylianu, Abb. 211), speziell die Figur des Adam, mit den Aposteln der Apostelkommunion von Kurnas.

den Bildern von Kurnas manches aus den Mosaiken des Domes von Monreale[87] (um 1180/94; vergleiche das Verhältnis von Körper und Gewand, die Gestaltung der Gewandfalten, die identische Proportionierung der Körper), auch wenn deren Formgebung etwas bewegter, ja aufgeregter und zersplitterter erscheinen mag. Gut vergleichbar ist auch die stilistische Gesamttendenz mancher Bilder in zwei Kirchen von Kastoria, in Hagios Nikolaos tu Kasnitze[88] (1180er-Jahre[89]) und in Hagios Stephanos Lemnaiotu[90] (ungefähr dieselbe Zeit). In den Malereien von Lagudera/Zypern (1192) erinnert manches Detail an Entsprechungen in Kurnas[91], der glatte, manierierte Graphismus der dortigen überlängten Gestalten stellt aber wieder, wie schon oben erwähnt, eine dem kretischen Monument fremde Übersteigerung spätkomnenischer Stilmöglichkeiten dar. Die engste Parallele besteht zu den Gewändern der Engel in den Kuppelfresken von Hagios Hierotheos bei Megara[92] (späte 1170er-Jahre[93]): Deren Drapierung findet sich, bis ins Detail identisch, in Kurnas wieder, allerdings in etwas reicherer und leichterer, das bedeutet weniger harter Form als dort. Zu den jugendlichen Köpfen von Kurnas finden sich ebenfalls in dieser Kirche Parallelen[94], freilich zeigt sich der etwas entwickeltere Stilcharakter der Kurnas-Fresken bei ihnen etwas deutlicher. Die Engelköpfe in der Gerichtsszene der Demetrios-Kirche von Wladimir[95] (um 1195) und der Kopf des hl. Demetrios auf einer Mosaikikone im Athos-Kloster Xenophontos[96] (zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts) stehen ihnen noch etwas näher als ihre Gegenstücke von Megara.

Nach all dem handelt es sich bei diesen sehr qualitätvollen Bildern um einen Repräsentanten der spätkomnenischen Stilphase. Sie halten sich fern von deren übersteigerten Ausprägungen, wirken eher klassisch-schön, was sie einer anderen Möglichkeit spätkomnenischer Malerei annähert.

Zeit: 1180er-Jahre?

87 Vgl. etwa die Darstellung zur Paulusvita; Lazarev, Pittura, Abb. 363.
88 Vgl. dort etwa den Verkündigungsengel, die Apostel der Koimesis-Szene und den Petrus der Verklärungsszene (Pelekanides, Kastoria I, Taf. 46, 1; 51; 53,1).
89 Murike, Stylistic Trends 110.
90 Vgl. dort den rechten oberen Engel der Geburtsszene (Pelekanides, Kastoria I, Taf. 92, 2).
91 Vgl. dort etwa die Engel der Geburtsszene (PKG III, Taf. 34 a, Faltenstrukturen), den Simeon Theodochos (Stylianu, Abb. 90; alter Kopf) oder die dortigen Prophetenköpfe (ebd., Abb. 86; ebenso).
92 Murike, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγ. Ἱεροθέου κοντὰ στὰ Μέγαρα; in: Athens Annals of Archaeology XI, 1, 1978, 115 ff., Abb. 1–16. Für Murike ist die Malerei dieses Monuments ein Hauptvertreter ihres *Art Nouveau-Stils*.
93 Ebenda 135, 142.
94 Ebd., Abb. 6, 7, 10, 12.
95 Lazarev, Pittura, Abb. 313, 315; er bindet diese Kunst an Früheres, beispielsweise die Ikone der Madonna von Wladimir, an (ebd. S. 203 f.).
96 Ebd., Abb. 319; vgl. dazu Anm. 74 auf S. 257.

11 *Myriokephala/Rethymnon, Kirche der Panagia, 3. Malschicht*[97]*: Abb. 20.*

Der dritten Malschicht in Myriokephala gehören die Reste der Hierarchenfiguren in der Apsis der Kirche an (hl. Johannes Chrysostomos, Gregorios der Theologe, Basileios). Sie sind von den Fresken im Gewölbe des westlichen Kreuzarmes (siehe oben Nr. 9) zu trennen, da sie von diesen stilistisch deutlich unterschieden sind: Die Gewänder der massigen, monumentalen Gestalten bilden (soweit sie nicht Polystaurien sind) eine einheitliche Farbfläche ohne jegliches komnenisches Faltenspiel, sind statt dessen von zahlreichen feinen parallelen dunklen Linien kaum merklich strukturiert (siehe das Gewand des hl. Basileios). Die Weißlichter auf den Gesichtern sind auf wenige sehr feine Weißstriche reduziert, die vor allem die Kanten der glatten, vollkommen geschlossen modellierten Gesichter markieren (Brauen, Nase, dazu je drei Querlinien auf der Stirne); diese Striche wirken teils ausgetrocknet-graphisch (hl. Gregorios), teils leicht hingehuscht (die beiden anderen Köpfe), auf jeden Fall aber recht trocken und schematisiert. Ähnliches gilt für die Gestaltung der Haare und Bärte: sie bilden teils nicht weiter in sich gegliederte Farbflächen (hl. Basileios), teils völlig ornamentalisierte Bündel beziehungsweise Kringel mehrerer streng paralleler Weißlinien auf dunklem Grund (hl. Gregorios).

Im Ausmaß der Weißlichter und in ihrer Plazierung zeigt sich eine deutliche Parallelität zu den Fresken der Demetrios-Kirche von Wladimir[98] (um 1195), wobei die Striche dort freilich insgesamt etwas lockerer, malerischer gesetzt sind. Ähnlich sparsam, allerdings noch nicht schematisiert wirken die Lichter auf manchen Gesichtern in Nerezi[99] (1164). In zeitlich später anzusetzenden Monumenten (Demetrios-Ikone im Athos-Kloster Xenophontos[100], Ikone des hl. Gregorios Thaumaturgos in der St. Petersburger Ermitage[101]) ist die Rolle der Weißlichter auf den Gesichtern gegenüber den Köpfen von Myriokephala noch weiter reduziert. Für die ornamentale Strukturierung der Haare finden sich Entsprechungen in den Bildern von Kurbinovo[102] (1191).

All das weist auf eine Entstehung dieser Bilder im späten, wenn nicht ausgehenden 12. Jahrhundert hin (gegen 1200).

97 Arch.Deltion 28 Chron. (1973) 604, mit Taf. 575 β, γ; Anturakes, Myriokephala, Taf. 16 f.; BK 91 f., 262 (mit Abb. 218); RbK IV, Sp. 1066 f.
98 Hl. Markus und Paulus (Lazarev, Pittura, Abb. 311 f.).
99 So die Bürger von Jerusalem in der Szene des Einzugs in Jerusalem (Đurić, Taf. VIII).
100 Lazarev, Pittura, Abb. 319. Dort in die zweite Hälfte des 12. Jh.s datiert.
101 Ebd., Abb. 327. Zeitlicher Ansatz wie eben.
102 Beispielsweise die beiden Engel: Đurić, Taf. X, XII.

VI. MALEREIEN DES 13. JAHRHUNDERTS

ALLGEMEINES

Die byzantinische Monumentalmalerei des 13. Jahrhunderts hat der Kunstgeschichtsforschung einiges Kopfzerbrechen bereitet[1]: Während der vorausgehenden komnenischen und auch während der nachfolgenden paläologischen Stilepoche bieten die Entwicklung und jeweilige Ausformung der byzantinischen Malerei ein sehr einheitliches Bild; dagegen zeigen sich während des 13. Jahrhunderts auffällige Differenzierungen, was sowohl die geographische (*horizontale*) wie auch die schichtenspezifische *(vertikale)* Einordnung ihrer Monumente betrifft. Aus der vorausgehenden Koiné bilden sich lokale Ausprägungen heraus, und eine, auch stark vom jeweiligen Auftraggeber abhängige, qualitative Unterschiedlichkeit der künstlerischen Äußerungen ist oft nicht zu übersehen. Die Ursache dieser Entwicklung liegt vor allem darin begründet, daß seit der Eroberung Konstantinopels durch die westeuropäischen Kreuzfahrer (im Jahre 1204) das bis dahin tonangebende Zentrum byzantinischer Kunst ausfiel. Die einzelnen Teilregionen des bisherigen byzantinischen Reiches, nun weitgehend unter fremder Herrschaft, gehen getrennte Wege. Erst als sich im Jahre 1261 der byzantinische Staat mit dem damals zurückgewonnenen Konstantinopel als Zentrum neu konstituiert hat, richtet sich auch die Kunst allmählich wieder dorthin aus; ein Vorgang, der um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert seinen Abschluß gefunden hat, auch in den Gebieten, die nicht mehr unter die politische Kontrolle von Byzanz zurückkehrten.

Im groben Überblick gesehen, ist die Geschichte der byzantinischen Wandmalerei während des 13. Jahrhunderts durch eine zunehmend betonte Doppelstrangigkeit der Entwicklung gekennzeichnet[2]. Auf der einen Seite bildet sich ein

---

[1] Wichtige Gesamtdarstellungen dieser Epoche byzantinischer Malerei sind: M. Chatzedakes, Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce; in: L'art byzantine au XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani 1965. Beograd 1967. O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei; Kongr. Byz. 11, Ber. IV, Abt. 2. München 1958. V.J. Đurić, La peinture byzantine aux XIIe et XIIIe siècles; XVe Congrès International d'études byzantines III. Athen 1976. S. Kalopissi-Verti, Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244), 303 ff. München 1975. V. Lazarev, Storia della Pittura Bizantina, 273 ff. Turin 1967. M. Soteriu, Ἡ πρώϊμος παλαιολόγειος ἀναγέννησις εἰς τὰς χώρας καὶ τὰς νήσους τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα; in Deltion IV 4, Athen 1966. Taf. Velmans, Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter; in: L'art byzantine au XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani 1965. Beograd 1967.

[2] Über deren Konsequenzen für den Versuch, undatierten Monumenten ihren Ort in der Geschichte der byzantinischen Malerei dieses Jahrhunderts zuzuweisen, s. Lazarev, Pittu-

Stil aus, der, nach rascher Lösung von der komnenischen Tradition des 12. Jahrhunderts (wobei allerdings die neuen klassizistischen Tendenzen des ausgehenden 12. Jahrhunderts fortgeführt werden), ein eigenes Gesicht erhält und im Verlauf des neuen Jahrhunderts immer erkennbarer den nachfolgenden Paläologenstil vorbereitet: Die Figuren vergrößern und vereinfachen sich, füllen sich zunehmend mit Volumen, Architektur- und Landschaftshintergründe werden komplexer und gewichtiger und schaffen immer deutlicher Schauplätze, auf denen sich Szenen mit wachsender Intensität in Ausdruck und Bewegung entfalten können. Die Modellierung erfolgt mit malerischen Mitteln, wobei eine gegenüber der komnenischen Epoche gesteigerte Tendenz zur Farbigkeit zu beobachten ist[3]. Auf der anderen Seite zeigt sich in vielen Monumenten ein Stil, der zäh am komnenischen Erbe festhält; er weist unterschiedliche Qualität auf, sinkt aber vielfach, da er ohne Verbindung zu den neuen progressiven Entwicklungen der Zeit steht, ins Provinzielle, ja Volkstümliche ab. Lokale Kunsttendenzen drängen sich in ihm zunehmend in den Vordergrund und vermischen sich mit dem komnenischen Linearismus oft zu einer naiven, buntfarbigen Expressivität[4]. Beide Stilrichtungen trennen sich deutlich erst zu Beginn des zweiten Jahrhundertdrittels voneinander, ihre Divergenz nimmt danach unaufhaltsam zu und erreicht ihren Höhepunkt gegen Ende des 13. Jahrhunderts, wo Malereien des protopaläologischen Stils Werke der konservativen Kunstrichtung in der überwiegenden Mehrzahl der Denkmäler gegenüberstehen[5].

Die Meinung, beide Stilrichtungen seien geographisch in der Weise differenziert, daß in den von den westlichen Fremden besetzten Ländern der konservative Stil geherrscht habe, während die neuen Entwicklungen in frei gebliebenen Gebieten am Werk gewesen seien, hat sich als allzusehr schematisierend herausgestellt. Gerade für die fremdbeherrschten Teile Griechenlands[6] ist inzwischen eine Reihe von Monumenten nachgewiesen, die belegen, daß die progressiven künstlerischen Strömungen hier und da auch sie erreicht haben[7], auch wenn die konservative Stilrichtung weitgehend das Feld beherrscht.

ra, 284: „La coesistenza di tendenze progressive e arcaizzanti rende estremamente difficile datare i monumenti della pittura bizantina del secolo XIII.“

3 Wichtige Darstellungen dieser Stilrichtung in Lazarev, Pittura, loc.cit., und bei Demus, Entstehung, 24 ff., Đurić, 41.

4 Zu dieser konservativen Stilrichtung s. vor allem Lazarev, Pittura 284 ff., Demus, Entstehung, 48 ff.; S. Kalopissi-Verti, Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). München 1975, 303 ff., Đurić, 71 ff.

5 S. Kalopissi-Verti a.O.

6 Dort soll nach Demus, Entstehung, 48, die provinzielle Kunstrichtung im 13. Jahrhundert das Feld beherrschen.

7 Dazu vor allem S. Kalopissi-Verti, op.cit., 303 ff. (mit den wichtigen Monumentlisten in den Anmerkungen 50 f.); Soteriu, op.cit. (s. Anm. 1) (griechische Denkmäler, welche die Stadien der Entwicklung des neuen Stils im 13. Jahrhundert durchgehend dokumentieren).

Das gilt auch für Kreta. Die nicht wenigen Zeugnisse der Monumentalmalerei, die sich dort aus dem 13. Jahrhundert erhalten haben, bieten ein reich differenziertes Bild, das freilich von der kunstgeschichtlichen Forschung noch kaum wahrgenommen wurde. Sie kennt nur ganz wenige, zumeist recht oberflächlich beurteilte Werke[8], ja läßt die Insel gelegentlich[9] als zu unergiebig überhaupt außerhalb des Kreises ihrer Betrachtung.

Nicht zu bestreiten ist, daß die politische Situation Kretas im 13. Jahrhundert einer künstlerischen Produktion alles andere als gewogen war. Im Jahre 1204 wurde es in die Katastrophe des byzantinischen Staates mit hineingezogen und geriet, nach einem kurzen Zwischenspiel der Genuesen (1206–1211), unter die Herrschaft Venedigs, die bis zu der Eroberung durch die Türken (1669 Fall Candias [d.h. Herakleions]) andauerte[10]. Als *Regno di Candia (Regnum Cretae)* in Anlehnung an die politischen Strukturen der Mutterstadt eingerichtet, hatte die Insel mehrfach im 13. Jahrhundert (1211, 1222, 1233, 1252) venezianische Kolonisten auf Lehensgütern aufzunehmen, die ohne Rücksicht auf den Besitz der einheimischen Nobilität gebildet wurden. Die Folge davon war eine das ganze Jahrhundert hindurch fast ohne Unterbrechung andauernde Reihe von langwierigen, jeweils mehrjährigen Aufständen, welche, angeführt von Mitgliedern des alteingesessenen kretischen Adels, die venezianische Herrschaft wiederholt aufs äußerste gefährdeten. Die neuen Herren gingen allmählich dazu über, auch an einheimische Noble Lehen auszugeben, und konnten durch einen diesbezüglich sehr weitgehenden Friedensvertrag am Ende des Jahrhunderts (1299: Pax Alexii Calergii) eine im ganzen ruhigere Weiterentwicklung der Insel im 14. Jahrhundert einleiten. Um lückenlose Gefolgschaft ihrer sozial niedriger gestellten kretischen Landsleute brauchten sich die Adligen bei ihren Aufständen nicht zu sorgen: Deren Lage blieb unter den neuen Herren gleich ungünstig wie zuvor (Abgaben, Dienstleistungen usw.), und der niedrige orthodoxe Klerus als hitzigster Feind der Venezianer nützte seinen Einfluß dazu aus, sie gegen diese aufzuwiegeln. Er war, da Venedig den Episkopat der einheimischen Kirche abgeschafft hatte, zu deren einzigem Repräsentanten ge-

8 Alle in der ersten Anmerkung dieses Kapitels aufgeführten Werke kennen aus Kretas 13. Jahrhundert nur 7 Monumente: Annakirche von Neus Amari, Georgskirche von Bathe, Georgskirche von Sklabopula, Johanneskirche von Hagios Basileios, Panagiakirche von Kritsa (1. Schicht), Panteleimonkirche von Bizariano, Michaelskirche von Kardaki. Vier von ihnen sind datiert, die einzigen datierten kretischen Freskenzyklen aus dem 13. Jahrhundert. Das Gros also, die undatierten Monumente, wurde bisher von der Forschung weitgehend vernachlässigt.

9 So Chatzedakes, Aspects, 68.

10 Zur Geschichte der venezianischen Herrschaft auf Kreta vor allem: S. Borsari, Il Dominio Veneziano a Creta nel XIII secolo. Neapel 1963; E. Gerland, Histoire de la Noblesse Crétoise au Moyen Âge. Revue de l'orient latin X f. Paris 1905 bzw. 1908; St. Xanthudides, Ἡ Ἑνετοκρατία ἐν Κρήτῃ καὶ οἱ κατὰ τῶν Ἑνετῶν ἀγῶνες τῶν Κρητῶν. Athen 1939.

worden und fungierte während der ganzen venezianischen Zeit, nur aus Gründen der Staatsraison geduldet, aber doch immer neuen Schikanen ausgesetzt, als Zentrum des Widerstands. Priester und Mönche begegnen häufig auch als Stifter von Kirchen und ihren Malereien; die Kunst wird, auch in Ikonographie und Stil, zu einem Mittel, Eigenes zu bewahren und sich der eigenen Identität, gegenüber der Bedrängnis durch eine fremde Besatzungsmacht, stets von neuem zu vergewissern[11].

Malereien aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Im frühen 13. Jahrhundert nimmt die kretische Monumentalmalerei in einigen Werken durchaus noch an der Entwicklung der neuen, progressiven Stilrichtung teil. Die Vereinfachung, Verhärtung und Schematisierung komnenischer Formen, wie sie für Monumente dieser Zeit kennzeichnend sind, sind auch in Kreta zu beobachten (Südwandheilige in Mpizariano, Apsisgestalten in Neus Amari); Parallelen aus derselben Zeit zeigen anderswo eine vergleichbare Ausprägung des Stils (Trapeza des Johannes–Klosters von Patmos, Çarıklı, Elmalı und Karanlık Kilise in Kappadokien, Panagia Amasgou von Monagri/Zypern, Panagia Mauriotissa in Kastoria). Wo noch das Linienspiel der komnenischen Kunst auftritt, sind doch die darunterliegenden Körper voluminös und schwer geworden (1. Meister in Kyriakosellia; vgl. Apostelkirche von Perachorio auf Zypern, Hosios David in Thessalonike). Gesichter werden weicher, malerisch modelliert (Südwandheilige in Mpizariano; vgl. Samarina in Messenien). Auch schlichte, völlig beruhigte Monumentalität ist recht früh belegt (Annakirche von Neus Amari aus dem Jahr 1225), in ihrer schon provinziellen Ausformung Werken des griechischen Festlandes ähnlich (Petroskirche von Kalybia Kubara in Attika, nach 1222).

Spätere kretische Fresken der ersten Jahrhunderthälfte zeigen solchen Provinzialismus, geprägt von komnenischen Reminiszenzen, viel entschiedener (beispielsweise Georgskirche von Lampene); ihre dürftige, harte Trockenheit ist nicht ohne Parallelen anderswo (etwa in den Kirchen der Pentele–Höhlen in Attika, 1233/4).

Daß die wirklich großen Monumente der neuen Stilentwicklung des fortschreitenden 13. Jahrhunderts (Mileševa, Apostelkirche von Peć, Marienkirche von Studenica, Morača usf.) nicht direkt auf die kretische Malerei eingewirkt haben, kann nicht verwundern. Reflexe sind jedoch durchaus schon im früheren 13. Jahrhundert wahrzunehmen (dritter Meister von Kyriakosellia).

[11] Über die kirchliche Situation Kretas und den sozialen Hintergrund der kretischen byzantinischen Kunst während der Zeit der venezianischen Besetzung ausführlicher vom Autor im Artikel *Kreta* im RbK IV, Sp. 918 ff. (auch mit Auswertung der erhaltenen Stifterinschriften).

Wichtige Monumente

Datiert

12 *Neus Amari/Amari,*
Kirche der hl. Anna, 1225[1]*:*
Abb. 21.

Geringe Reste einer Freskenausschmückung in der Apsis. Große Gestalten, kaum mit körperlicher Masse, eher flächig ausgebreitet; geometrisierte Gewandstrukturierung; sonst weiche, ruhige und schlichte Formen, nicht ohne Monumentalität; Gesichter eher gezeichnet, wenig modelliert, betonte Einheit; reine, helle Farben (vor allem blau, ocker, schwarz).

Provinzielle Version neuer Tendenzen des 13. Jahrhunderts; vgl. Fresken in der Kirche des hl. Petros von Kalybia Kubara in Attika[2], nach 1222, die komnenischem Erbe noch stärker verpflichtet erscheinen.

Ikonographische Besonderheit: Erster Beleg einer Panagia des Paraklesis-Typus innerhalb einer Deesisgruppe in der Apsiswölbung (in Kurbinovo aus dem Jahr 1191 zum ersten Mal, aber nicht in der Apsis)[3].

Undatiert

13 *Mpizariano/Pedias,*
Kirche des hl. Panteleimon, 1. Malschicht[4]*:*
Abb. 22.

Heiligengestalten an der Südwand.

Auf den Gewändern fungieren eher malerisch wirkende Liniengitter als Faltenfurchen. Auf den Köpfen sind komnenische Muster verschwommen–malerisch in ein einheitliches Volumen integriert. Der Schrifttypus ist mit demjenigen im vorigen Monument identisch.

Komnenische Elemente ins Voluminöse, Malerische gewendet. Vergleichbar, jedoch qualitätvoller und noch nicht so weit entwickelt: Heiligenköpfe in der Pan-

[1] St. Papadake–Ökland, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἁγ. Ἄννας στὸ Ἀμάρι. Deltion IV 7 (1974) 31 ff.; Arch. Deltion 25 Chron. (1970) 486, Taf. 423 γ, δ; BK 97 f., 274, Abb. 232; RbK IV, Sp. 1075.

[2] Chatzedakes, Aspects, Fig. 9.

[3] Genaueres hierzu bei St. Papadake–Ökland a.O.

[4] Arch.Deltion 20 Chron. (1965) 573 f., Taf. 732 ff.; BK 103, 406 f.; RbK IV, Sp. 1070 f.

agiakirche von Samarina in Messenien[5] (wohl ausgehendes 12. Jahrhundert).

Zeit: Beginnendes 13. Jahrhundert.

14 *Neus Amari/Amari,*
Apsisfresken (heute im Historischen Museum in Herakleion)[6]*:*
Abb. 23.

Die Figuren überziehen geradlinige, bzw. spitzwinklig geknickte, harte, scharfe Gewandfalten mit langgezogenen, streifig sich dazwischen herauswölbenden Lichthöhungen.

Vereinfachung, Verhärtung komnenischer Muster. Deutliche Parallelen in der Trapeza des Johannes-Klosters auf Patmos[7]; weniger nahe stehen Entsprechungen in Kappadokien[8], Kastoria[9] und auf Zypern[10].

Zeit: Beginnendes 13. Jahrhundert.

15 *Kyriakosellia/Apokoronas,*
Kirche des hl. Nikolaos[11]*:*
Abb. 24, 25.

Umfangreichster und qualitätvollster bis jetzt bekannter Freskenzyklus des 13. Jahrhunderts auf Kreta. Mehrere Hände können bei den Malereien, die sich im ganzen Raum erhalten haben, unterschieden werden:

Hauptmeister (Apsis, Kuppel): Massig-voluminöse Körper, von vielfach gebrochenen Falten locker umspielt; Köpfe wirken durch leicht hingesetzte Lichter flüchtig-individuell, gelegentlich flackernd, häßlich; aparte, fein abgestufte,

[5] Murike, Stylistic Trends, 118 f., mit Taf. 81–84; M. G. Soteriu, Ἡ πρώιμος παλαιολόγειος ἀναγέννησις εἰς τὰς χώρας καὶ τὰς νήσους τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα. Deltion Ser. IV, Bd. 4 (1966) 259 ff., mit Taf. 48–50.

[6] RbK IV, Sp. 1074. Aus welcher Kirche diese, im Museum nicht weiter beschrifteten, Bilder stammen, war trotz mehrerer Anfragen nicht in Erfahrung zu bringen.

[7] Vgl. etwa dort den hl. Kyprianos (Orlandos, Patmos, Taf. 16, 69); Patmos kommt eventuell als Ausgangspunkt dieser kretischen Fresken in Frage (das Patmos-Kloster war in Kreta reich begütert; über seine Beziehungen zu Kreta im 13. Jahrhundert: Xanthudides, op.cit., 156; Borsari, op.cit., 121 ff.).

[8] Çarıklı Kilise: Elias der Verklärung (2. Hälfte des 12. Jahrhunderts; Restle, Kleinasien II, Taf. 204); Elmalı Kilise: Begleitfiguren der Kreuzigung (1190/1200; ebd. Taf. 183); Karanlık Kilise: Elias der Verklärung (1200/1210; ebd. Taf. 231).

[9] Kirche der Panagia Mauriotissa: Maria und Johannes der Täufer der Gerichtsdeesis (Pelekanides, Kastoria, Taf. 78).

[10] Monagri: Simeon der Darstellung im Tempel (S. Boyd, The Church of the Panagia Amasgou Monagri, Cyprus, and its Wallpaintings. DOP 28 [1974] Taf. 23).

[11] Lass. 1969, 469, Abb. 112–117; BK 94 ff., 245 ff., mit Abb. 114, 202–206; RbK IV, Sp. 1071 ff. Da der Verfasser diese Fresken nach ihrer jüngst abeschlossenen Restaurierung noch nicht sehen konnte, ist ihm eine endgültige Würdigung, auch der verschiedenen Meister, deshalb zur Zeit nicht möglich.

gedämpfte Farben. Spätkomnenischer Stil, aber neue Betonung des Körpervolumens; Vergleichbares, aber weniger weit entwickelt, in der Apostel-Kirche von Perachorio auf Zypern[12] und in Hosios David in Thessalonike[13].

Zweiter Meister (Evangelienszenen): Flächig-kulissenhafte Landschaftsräume; Körper kurz, massig, als Einheit modelliert; Faltenmuster fehlend oder sehr summarisch oder zu metallisch-harten Formen vereinfacht; Köpfe ähnlich differenziert (summarische neben kugelig gerundeten, durch Schatten und punktförmige Lichter modellierten Gestaltungen und solchen, die sich der individualisierenden Art des Hauptmeisters anschließen); Farben leuchtend hell. Spätkomnenisches hier schon entschiedener überwunden; noch nicht so weit entwickelte Parallelen aus der Zeit um 1200[14].

Dritter Meister (Wunder Jesu): Körper hochgewachsen; Faltenstrukturen einfache, dunkle Linien oder glatte Dunkelstreifen um langgezogene, hell gerandete Kompartimente einheitlicher Färbung; Farben wie beim zweiten Meister. Komnenisches hier kaum mehr spürbar. Parallelen im Johannes-Kloster in Patmos[15] und in Mileševa[16] (erstere weniger entwickelt, letztere fortschrittlicher).

Ein für die stilistische Situation im frühen 13. Jahrhundert sehr bezeichnendes Werk, wohl um 1230 entstanden. Ein Bezug zu der Malerei Nicäas im frühen 13. Jahrhundert[17] könnte durch dessen Verbindung zum Patmos-Kloster und durch militärische Aktionen Nicäas in Kreta[18] nahegelegt werden, muß aber reine Spekulation bleiben.

16 *Lampene/Hagios Basileios,*
Kirche des hl. Georgios[19]*:*
Abb. 26.

Trockene, harte Faltenkurven, mit vergröberten komnenischen Ornamenten;

[12] Hl. Paulus in der Apsis (A. H. S. Megaw–E. J. W. Hawkins, The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes. DOP 16 [1962] Abb. 20; 1160/80).

[13] Engel der Taufszene (Murike, Stylistic Trends, 119 ff., Taf. 89; um 1200 oder bald danach).

[14] Geburtsikone im Sinaikloster (K. Weitzmann u.a., Die Ikonen. Freiburg 1982, Abb. S. 63, um 1200; der Geburtsszene in Kyriakosellia zum Teil bis ins Detail vergleichbar); Fresken im Johannes-Kloster auf Patmos (Orlandos, Patmos, vor allem Taf. 11 α, β, 16, 47 α, 65, 92); Engel in der Johanneskirche von Beroia (Chatzedakes, Aspects, 63, Taf. 7; Anfang 13. Jahrhundert).

[15] Orlandos, Patmos, Taf. 47 α, β.

[16] Demus, Entstehung, Abb. 2; Sv. Radojčić, Mileševa. Beograd 1963, Taf. 8, 36.

[17] BK 96 erwogen, aber verworfen.

[18] Truppen des nicänischen Kaisers Johannes III. Batatzes hielten damals das kretische Kastell Hagios Nikolaos besetzt, in dessen Hinterland Kyriakosellia mit seiner Nikolaoskirche liegt (Xanthudides, op.cit. 42, mit Anm. 2).

[19] Arch.Deltion 27 Chron. (1972) 655, Taf. 612 α, β; Pelantakes 23 f.; RbK IV, Sp. 1075 f.

pauschale Modellierung von Gewändern; in den Gesichtern herrscht feine, aber trocken–lineare Zeichnung vor.

Verarmte, vulgarisierte Provinzialisierung der Stiltendenzen der Annakirche von Neus Amari (aus dem Jahr 1225; s.o. Nr. 12); eine nahe, aber noch nicht so „ausgetrocknete“ Parallele bilden die Fresken der Pentele–Höhlen Attikas[20] (aus dem Jahr 1233/4).

Zeit: Wohl um oder nach 1240.

[20] N. Murike, Οἱ βυζ. τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησιῶν τῆς σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης. Deltion IV 7 (1973/4) 79 ff., vor allem Taf. 28 ff.

Malereien aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts

Komnenische Reminiszenzen sind auch in den Fresken der zweiten Jahrhunderthälfte noch wahrzunehmen, auch in qualitätvolleren Werken, deren fortschrittliche Züge an Parallelen auf dem griechischen Festland erinnern (Apsis- und Nordwandfresken von Mpizariano; vgl. Oropos, Hagia Triada bei Kranidi/Argolis [1244], Theodorenkirche von Trype/Lakonien). Ebenso sind Reflexe der progressiven Stilentwicklung in Serbien (Apostelkirche von Peć, Marienkirche von Studenica, Morača usw.) in den kretischen Malereien dieser Zeit spürbar (Temenia, ältere Fresken in der Metamorphosiskirche von Kephali, Nikolaoskirche von Meronas, Kardaki). Geographisch näher liegen jedoch die Fresken von Mistras, deren älteste Werke (Demetrioskirche, 1270/85[1]) offensichtlich rasch bei den Künstlern der Insel Nachahmer fanden (Temenia, Kephali, Georgskirche von Bathe [1284]). Die Entwicklung der kretischen Monumentalmalerei läuft in dieser Zeit, dem späten 13. Jahrhundert, weit auseinander, und Elemente ganz verschiedener Art tauchen auf, oft in ein und demselben Werk eigenartig eklektisch gemischt: In Kappadokien schon im 10. Jahrhundert Belegtes, Komnenisches, Züge der Kunst des frühen 13. Jahrhunderts verbinden sich mit Gestaltungen, wie sie aus der gleichzeitigen übrigen griechischen Provinz bekannt sind (beispielsweise aus der Theodorenkirche von Trype in Lakonien, der Theodorenkirche von Mistras, der Kirche der Panagia Giallus von Naxos). Neben all dem wird gegen Ende des Jahrhunderts zunehmend ein innerkretisches Zurückgreifen späterer auf frühere Werke deutlich. So bunt sich damit das Bild der kretischen Monumentalmalerei im späteren 13. Jahrhundert auch präsentieren mag, ein Zug verbindet alle diese so verschiedenartigen Äußerungsformen: das Streben nach expressiver Wirkung, gelegentlich ins Manierierte, Exaltierte gesteigert. Diese Tendenz ist für die provinzielle Kunst dieser Zeit auch außerhalb Kretas bezeichnend; die freilich hier und da zu beobachtende Nähe zur „irdischen Realität“ (z.B. in der Georgskirche von Bathe, 1284) dürfte eher ein kretisches Spezifikum darstellen. Wohl nicht ohne Einwirkung der inzwischen anderswo sich etablierenden paläologischen Malerei denkbar, zeugt es — zumindest in der Stilgesinnung — von der endgültigen Überwindung der komnenischen „Noblesse“.

[1] Dieser Zeitansatz nach M. Chatzedakes, Νεώτερα γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴν τέχνη τῆς μητρόπολης τοῦ Μυστρᾶ. Deltion IV 9 (1979) 143 ff.

Wichtige Monumente

Da die Reihe datierter Monumente im 13. Jahrhundert erst spät einsetzt, ist eine zeitliche Einordnung der undatierten Werke mit großen Unsicherheiten behaftet.

Datiert

17 *Bathe/Kisamos,*
Kirche des hl. Georgios, 1284[1]:
Abb. 27.

Traditionell (12. Jahrhundert) der Linearismus der Gesichtsdetails, auch Bezüge zu kretischen Werken der Jahrhundertmitte (Panteleimonskirche von Mpizariano, zweite Schicht, siehe unten: Erzengelgestalten; Heilandskirche von Temenia, siehe unten: Gewandstrukturierung durch weiße Streifenbündel) und zu zeitgleichen festland-griechischen Parallelen (Theodorenkirche von Trype in Lakonien[2]; Kirche der Panagia Giallus auf Naxos[3], aus dem Jahr 1288/9; Metropoliskirche von Mistras[4], aus den Jahren 1270/85, und Theodorenkirche ebenfalls dort[5]: Vorliebe für eckig-geometrische Faltenstrukturen). Neu und eigen der Geist dieser Fresken: Vitale, individuell gestaltete Figuren, die Raum schaffen und beherrschen, in den neutestamentlichen Szenen sich auch zu Gruppen mit vergleichbarer Wirkung ballen; sehr zarte, aber deutliche Modellierung der Gesichter, von eher irdisch-hiesiger als jenseitiger Schönheit (Panagia der Apsis, Gabriel der Verkündigung, Erzengel der Südnische, Wandheilige).

18 *Sklabopula/Selino,*
Kirche des hl. Georgios, 1290/1[6]:
Abb. 28.

Zwei Meister, deren erster wohl Nikolaos Anagnostes hieß[7].

---

[1] Arch.Deltion 21 Chron. (1966) 31 f., Taf. 43 f.; K. E. Lassithiotakes, Δύο ἐκκλησίες στὸ Νομὸ Χανιῶν. Deltion IV 2 (1962) 38 ff., Taf. 20 ff.; BK 101 f., 200 f., Abb. 54 f., 150 f.; RbK IV, Sp. 1084 ff.

[2] N. B. Drandakes, Ὁ ναὸς τῶν Ἁγ. Θεοδώρων τῆς Λακωνικῆς Τρύπης. Epeteris 25 (1955).

[3] Ders., Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Νάξου "Παναγία στῆς Γιαλλοῦς". Epeteris 33 (1964); Chatzedakes, Naxos, 102–104, Abb. 4–7.

[4] Siehe M. Chatzedakes, Νεώτερα γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴν τέχνη τῆς μητρόπολης τοῦ Μυστρᾶ. Deltion IV 9 (1979); vergleiche vor allem die dortige Abb. 46 (und Abb. 19 des in Anm. 2 zitierten Werks) mit BK Abb. 55.

[5] Siehe Abb. 60 des in der vorherigen Anm. zitierten Werks von Chatzedakes.

[6] Arch. Deltion 21 Chron. (1966) 32, Taf. 45; Lassithiotakes 1970, 152 ff., Abb. 179 ff.; BK 104, 211 ff., Abb. 58, 163; RbK IV, Sp. 1086 f.

[7] Νικόλαος Ἀναγνώστης. Eine Scheidung der Hände BK 211 ff.

Erster Meister (Apsis): An der Tradition des 12. Jahrhunderts ausgerichtet[8]; schlichte, sehr subtile Zeichnung schafft ausdrucksvolle, untereinander sehr differenzierte Köpfe von großer geistiger Kraft.

Zweiter Meister (Nordwand): Bezug zu innerkretischen Entwicklungen des 13. Jahrhunderts (Panteleimonskirche von Mpizariano, zweite Schicht; Heilandskirche von Temenia [beide siehe unten]; Georgskirche von Bathe [siehe eben]); derb-schlichte, kraftvolle Kunst; naiv-witzig, farbig erzählte Szenen aus der Georgsvita.

19 *Hagios Basileios/Pedias,*
Kirche des hl. Ioannes Prodromos, 1291/2[9]*:*
Abb. 29.

Großformatige, erzählfreudige, aber nicht kleinteilige Szenenbilder; große, schlanke, würdevolle Gestalten an den Wänden; Betonung zum Teil kurz gebrochener linearer Gestaltung (fein gezeichnete Gesichter!), körperhafte Modellierung nur ansatzweise; feines Kolorit (Karmin, Rot, Violett, Dunkelblau, viel Weiß).

Diese Fresken weisen eine gewisse Ähnlichkeit zu Gestaltungen des westkretischen Linearstils (siehe unten S. 79 ff.) auf.

UNDATIERT

20 *Mpizariano/Pedias,*
Kirche des hl. Panteleimon, 2. Schicht[10]*:*
Abb. 30, 31.

Heiligengestalten an der Nordwand, Apsis: In den Gewandstrukturen noch komnenische Reminiszenzen; sonst fortschrittlich: Voluminöse, in sich geschlossene Körper; breiter, modellierender Einsatz des Pinsels; Raum für Szenen (Apostelkommunion) und um die Einzelfiguren (Nordwand-Heilige); Streben nach lebendiger Differenzierung, nie ohne Vornehmheit; helle Farben (Weiß und Gelb herrschen vor).

Ein früheres Stadium vergleichbarer Tendenzen in den Fresken der Georgskirche von Oropos[11] (früheres 13. Jahrhundert); zum Teil detailgleiche Parallelen in der Dreifaltigkeitskirche von Kranidi in der Argolis[12] (1244) und in Handschrif-

[8] Vgl. etwa seinen Johannes Chrysostomos mit derselben Gestalt in der Erzengelkirche von Prilep (um 1200): Hamann-Mac Lean und Hallensleben 4, Taf. 45 B.
[9] BK 106, 382 f.; RbK IV, Sp. 1092 f.
[10] Arch.Deltion 20 Chron. (1965) 573 f., Taf. 732 ff.; BK 103, 406 f.; RbK IV, Sp. 1070 f.
[11] M. Chatzedakes, Βυζ. Τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό. Deltion IV 1 (1959) 87 ff.; vgl. vor allem Taf. 34, 37, 39 mit den kretischen Fresken.
[12] S. Kalopissi-Verti, Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). München 1975; vgl. vor allem Taf. 8 f.

ten um die Jahrhundertmitte[13]; fortschrittlicher die Theodorenkirche von Trype in Lakonien[14] (spätes 13. Jahrhundert).

Zeit: um 1250/60.

21 *Temenia/Selino,*
Kirche des Heilands[15]*:*
Abb. 32, 34.

Freskenausschmückung eventuell nicht einheitlich, dennoch spürbare Gesamttendenzen: Penible, ja kalligraphische Zeichnung, auf den Gewändern hier und da sehr feine, zum Teil komnenische Ornamentik; massive, monumentale, in sich geschlossene Körper; Köpfe (vor allem auch Haare und Bärte) deutlich als Einheit modelliert; auf den Gewändern große, weiche, gerundet-kurvige, deutlich in Hell/Dunkel modellierte Faltenzüge.

Deutliche, aber qualitätvollere Parallelen in Serbien um 1250: Apostelkirche von Peć[16], Marienkirche von Studenica[17], Morača[18]. Auf dem griechischen Festland um 1250 parallel die Kato-Panagia-Kirche von Arta[19], schon entwickelter, um 1270, die Demetrioskirche von Aiane[20] und, 1270/85, die frühesten Fresken der Demetrioskirche von Mistras[21]. Alle genannten Monumente teilen mit Temenia den eigenwilligen Schrifttypus.

Zeit: Demnach etwa in die 1260er-Jahre anzusetzen.

22 *Kephali/Kisamos,*
Kirche des Heilands, 1. Schicht (Fresken im Ostjoch)[22]*:*
Abb. 33.

Sehr ähnlich den vorherigen Fresken in der Tendenz zur einheitlichen körper-

[13] Sinait. gr. 2123 (1242); vgl. etwa fol. 52ᵛ (Spatharakes I 49 f., II Abb. 333); Par. gr. 117 (1262); vgl. etwa fol. 4ᵛ, 164ᵛ (ebd. I 50, II Abb. 338, 440).
[14] N. B. Drandakes, Ὁ ναὸς τῶν Ἁγ. Θεοδώρων τῆς Λακωνικῆς Τρύπης. Epeteris 25 (1955); vgl. dort Abb. 16, aber auch (fortschrittlicher!) Abb. 12 f.
[15] Lass. 1970, 364 ff., Abb. 342–349; BK 225 ff., mit Abb. 174 (mit völlig unhaltbarer Datierung in das 16./17. Jahrhundert); RbK IV, Sp. 1077 f.
[16] Hamann-Mac Lean und Hallensleben, Abb. 110 (Gewanddrapierung), Abb. 102, 105a, 106 (Kopfmodellierung).
[17] Ebd., Abb. 79 (Kopfmodellierung! Nach Demus, Entstehung 28, etwa aus der Jahrhundertmitte stammend).
[18] Ebd. Abb. 80 (Kopfmodellierung).
[19] Đurić, Peint. mur., Abb. 20 (Faltendrapierung).
[20] Ebd., Abb. 24 (dass.).
[21] M. Chatzedakes, Νεώτερα γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴν τέχνη τῆς μητρόπολης τοῦ Μυστρᾶ. Deltion, IV 9 (1979) Taf. 57; N. B. Drandakes, Ὁ ναὸς τῶν Ἁγ. Θεοδώρων τῆς Λακωνικῆς Τρύπης, Epeteris 25 (1955) Abb. 19 (dass.).
[22] Lass. 1969, 212 ff., Abb. 68–71; BK 199 f. (mit falschem zeitlichem Ansatz); RbK IV, Sp. 1078 f.

lichen Gestaltung und zu weich geschwungenen Faltenkurven auf den Gewändern, identischer Schrifttypus; jedoch größere Neigung zu malerischer Gestaltung in den Gesichtern (Einsatz von Grün, Weiß) und in den Hintergrundarchitekturen (unscharf nebeneinander gesetzte Farbflächen).

Vergleichbar, aber etwas entwickelter, die frühesten Fresken in der Demetrioskirche von Mistras[23] (1270/85).

Zeit: Deshalb um 1270.

23 *Gerakari/Amari,*
ehemalige Klosterkirche „Ioannes Photes“[24]*:*
Abb. 35.

Vom Verfall bedrohte Reste eines eindrucksvollen Freskenzyklus. In großen Bildern hohe Gestalten, weit vom Raum umgeben, flächig ausgebreitet; sparsamste Andeutung von Hintergründen; Monumentalität verbindet sich mit Zierlichkeit beim sorgfältig ausgearbeiteten Detail; in den Gesichtern nicht Schönheit, sondern Expressivität angestrebt; auf den Gewändern Tendenz zu teilweise bunten, streifigen Strukuren.

Vieles greift auf Muster des 12. Jahrhunderts zurück (Parallelen vor allem in kappadokischen Bildern); Ähnlichkeiten im 13. Jahrhundert: Mileševa[25], Kirche der Panagia Amasgu von Monagri auf Zypern[26], Kirche der Panagia Mauriotissa von Kastoria[27]; die streifigen Gewandmuster erinnern an den westkretischen Linearstil (datierter Beleg: Stylos, 1271/81, siehe unten Nr. 32) und zeitgleiche außerkretische Entsprechungen[28].

Zeit: Wohl um 1270.

24 *Meronas/Amari,*
Kirche des hl. Nikolaos[29]*:*
Abb. 36.

Eigenwilliger Künstler von großer Eigenart, der eklektisch Elemente verschiedener Herkunft stark vereinfachend, aber mit geradezu manieristischem Effekt miteinander verbindet: Traditionelles (Parallelen im Kappadokien des späten

[23] M. Chatzedakes, op.cit., Taf. 45 ff. (Engelsgestalten; vgl. die Engel der Geburtsdarstellung in Kephali).
[24] Arch. Deltion 24 Chron. (1969) 439; id. 26 Chron. (1971) 523; BK 103 f., 282 f., Abb. 57; Kalokyres Abb. BW 44, 58, C 15; RbK IV Sp. 1079 f.
[25] Sv. Radojčić, Mileševa. Belgrad 1963, Taf. 9 (Lithos–Engel).
[26] S. Boyd, The Church of the Panagia Amasgou Monagri, Cyprus, and its Wallpaintings. DOP 28 (1974), Abb. 32 (Landschaft).
[27] Pelekanides, Kastoria, Taf. 79 (Engel, Köpfe).
[28] Orlandos, Patmos, Taf. 90, 95 (zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts).
[29] Kalokyres, Abb. BW 49, C 6–9; RbK IV, Sp. 1080.

9. und 11. Jahrhunderts[30], beziehungsweise des beginnenden 13. Jahrhunderts[31]) mischt sich mit Modernem aus dem fortgeschrittenen 13. Jahrhundert (serbische Parallelen[32], hart und sperrig vulgarisiert).

Vergleichbar provinzielle griechische Werke des späten 13. Jahrhunderts (Naxos, Panagia Giallus[33]).

Zeit: Fortgeschrittenes 13. Jahrhundert (etwa um 1270).

25 *Kardaki/Amari,*
Kirche des Erzengels Michael[34]*:*
Abb. 37.

Bezug zu den Bildern des vorausgehenden Monuments nicht zu übersehen, aber andere, strengere, gröbere Grundhaltung; massige, buntfarbige Gestalten, harte Faltenstrukturen, oft wirr Flächen füllend. Zum Teil dieselben Quellen und Parallelen wie beim vorangehenden Monument: Kappadokisches des späten 12. Jahrhunderts[35], Makedonisches um 1200[36], Fresken des frühen 13. Jahrhunderts in der Jakobskapelle des Sinaiklosters[37], Serbisches[38] und Festlandgriechisches[39] aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, völlig vereinfacht und schematisiert.

Deshalb und wegen der Nähe zu dem vorausgehenden Monument (wobei eher Meronas Kardaki als Vorbild gedient haben könnte als umgekehrt[40]):

Zeit: Nach 1270?

26 *Krotos/Kainurgio,*
Kirche des hl. Georgios[41]*:*

Ähnliche, schematisierende, geometrisierende Verhärtung der Formen; bun-

[30] Restle, Kleinasien II, Taf. 269, 278; dass. III, Taf. 369, 440 (vgl. die Lichter auf dem Oberschenkel des hl. Paulus der Himmelfahrt in Meronas).
[31] Ebd. II, Taf. 241 (Himmelfahrtsszene der Karanlık Kilise, um 1200/10; zu vergleichen mit der ganzen entsprechenden Darstellung in Meronas).
[32] Hamann–Mac Lean und Hallensleben, Abb. 102 f. (Apostelkirche von Peć).
[33] Chatzedakes, Naxos, 102–104, Abb. 4–7.
[34] Kalokyres, Abb. BW 9, 11, 13, 105; RbK IV, Sp. 1080 f.
[35] Restle, Kleinasien II, Taf. 197 (Falten am Bein).
[36] Hamann–Mac Lean und Hallensleben 4, Taf. 45 A (Kopffragment aus der Erzengelkirche von Prilep).
[37] M. Chatzedakes, Τοιχογραφίες στὴ Μονὴ τῆς Ἁγ. Αἰκατερίνας στὸ Σινᾶ. Deltion IV 6 (1972), Taf. 73, 2.
[38] Hamann–Mac Lean und Hallensleben, Abb. 107 (Bischofskopf in der Apostelkirche von Peć, bis ins Detail Entsprechungen in Kardaki zu vergleichen, dort aber aufs äußerste vereinfacht).
[39] Nt. Murike, An Unusual Representation of the Last Judgment in an Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica. Deltion IV 8 (1975/6), Abb. 80 f., 88.
[40] Vgl. dazu den Kopf des hl. Nikolaos jeweils in der Apsis der beiden Kirchen.
[41] Arch.Deltion 26 Chron. (1971) 521, Taf. 536 β; RbK IV, Sp. 1081 f.

ter, gerne streifiger Einsatz der Farbe (Gesichter), Linearismus statt Körpermodellierung.

Zeit: Wohl aus derselben Zeit wie das vorige Monument.

27 *Phodele/Malebizi,*
Kirche der Panagia, 2. Schicht[42]:
Abb. 4, 38.

Mittelapsis und angrenzende Wandflächen.

Klarer Rückgriff auf den Stil des frühen 13. Jahrhunderts in Kreta (verkörpert etwa in den Bildern der Annakirche von Neus Amari, 1225, siehe oben): Linearismus überwiegt Modellierung von Körpervolumina. Dabei aber Rückzug komnenischer Tradition, dort noch für die Gesamtgestaltung wichtig, ins Detail; statt ihrer noblen Knappheit breit entfaltende, „erzählerische“ Haltung, Liebe zu Ornament und Farbe. Zurückhaltend–trockenes Gegenbild zu der wohl zeitgleichen eklektischen, manierierten Übersteigerung der Bilder von Meronas und Kardaki (siehe oben; sie sind in manchen Details identisch[43]). Griechische Parallelen aus der Zeit um die Jahrhundertmitte wirken, bei aller Detailähnlichkeit, noch weniger flach[44], ähnlicher sind solche aus dem fortgeschrittenen 13. Jahrhundert[45].

Zeit: Wohl um 1270/80.

28 *Kritsa/Merabello,*
Kirche der Panagia i Kera, 1. Schicht[46]:

Fresken in der Apsis des Mittelschiffs.

Wegen vollständiger Identität der Details auf denselben Maler wie die Bilder des vorhergehenden Monuments zurückzuführen.

29 *Kallone/Pedias,*
Kirche der hl. Photeine[47]:

Kleine Fragmente im Historischen Museum in Herakleion.

Stilistische Nähe zu den beiden vorhergehenden Monumenten, jedoch vergleichsweise verarmt und vergröbert.

---

[42] Ebd. 27 Chron. (1972) 671., Taf. 623 β; BK 351 (dort fälschlich als „1. Stilgruppe“ bezeichnet); RbK IV, Sp. 1082 f.

[43] Vgl. etwa den Kopf der hl. Julitta in Phodele mit jugendlichen Köpfen in Amari.

[44] St. Papadake–Ökland, ‛Η Κερὰ τῆς Κριτσᾶς. Arch. Deltion 22 Mel. (1967) 105 ff., vergleicht mit den Fresken desselben Meisters in der Panagiakirche von Kritsa (s. gleich) Köpfe von Mileševa, in der Johanneskirche von Psachna/Euböa (1245) und in der Dreifaltigkeitskirche von Kranidi/Argolis (1245), erwägt aber auch eine spätere Datierung.

[45] Zum Beispiel in der Nikolaoskirche von Kanalia: AAA I 2 (1968), 147 ff., Abb. 2–4.

[46] St. Papadake–Ökland, ‛Η Κερὰ τῆς Κριτσᾶς. Arch.Deltion 22 Mel. (1967) 105 ff.; M. Mpormpudakes, Panhagia Kera. Athen o.J., Abb. 14–16; RbK IV, Sp. 1082.

[47] Arch.Deltion 27 Chron. (1972) 672 f., Taf. 625α, 627α, β; RbK IV Sp. 1083.

Zeit: Wie Nr. 27 und 28.

30 *Rodobani/Selino,*
Kirche der Panagia[48], *Meister 1:*
Abb. 39.

Vor allem Kreuzigung, Medaillonheilige, Maria mit Kind, wohl auch der im Historischen Museum von Herakleion aufbewahrte Prophetenkopf[49].

Einfach gegliederte Bildkompositionen. Gewandstrukturen, die kraftvollere kretische Vorbilder vereinfachen (Temenia: vgl. die dortigen drei heiligen Bischöfe der östlichen Nische mit dem Johannes der Kreuzigung in Rodobani), bzw. gleichzeitigen kretischen Parallen nahestehen (Sklabopula, Georgskirche, 1290/1, 1. Meister: Christos Emanuel der Apsis; Bathe, Georgskirche, 1284: Soldaten der Prodosia, Wandheilige). Eine Parallele außerhalb Kretas: Fresken von Mutullas auf Zypern[50] (1280).

Der Zeitansatz (1280/90?) bestimmt sich von daher.

31 *Ntiplochori/Hagios Basileios,*
Kirche der Panagia, östlicher Teil, zwei Reiterheilige[51]:

Unbeholfen–derbe, provinzielle Malerei; trockene Zeichnung voller Disproportionen, Ersatz von Modellierung durch ornamental–linear gefüllte Flächen. Nähe zum westkretischen Linearstil (siehe unten).

Zeit: Spätes 13. Jahrhundert.

---

[48] Arch.Deltion 25 Chron. (1970) 489 f., Taf. 425 α, β; Lass. 1970, 371 ff., Abb. 358 f. (beide nehmen keine Scheidung in zwei Hände vor); RbK IV, Sp. 1090.

[49] Arch.Deltion 27 Chron. (1972) 673, Taf. 627.

[50] Stylianu, Abb. 192–195.

[51] Pelantakes 32; BK 289 ff. (die Darstellung der beiden Reiter wird hier nicht von den übrigen, späteren Malereien dieses Bauteils abgetrennt; zu letzteren s.u. Kirche Nr. 48; RbK IV, Sp. 1087.)

MALEREIEN DES WESTKRETISCHEN LINEARSTILS DES SPÄTEREN 13. JAHRHUNDERTS

Vornehmlich im Westteil der Insel breitet sich im späteren 13. Jahrhundert eine besondere Form des traditionellen Stils aus, die hier „westkretischer Linearstil" genannt werden soll. Parallelen sind zwar auch außerhalb Kretas, zum Teil schon viel früher, nicht selten (Enkleistra des hl. Neophytos von Paphos aus Zypern [1196], Hagios Ioannes Lampadistes von Kalopanagiotes auf Zypern [1. Hälfte des 13. Jahrhunderts], Nikolaoskirche von Monembasia [spätes 13. Jahrhundert], Omorphe Ekklesia auf Ägina [1282], Kirche des Georgios Bardas auf Rhodos [1289/90]), auf der Insel aber gewinnt diese letzte Ausprägung vorpaläologischer Malerei vor allem in abgelegenen Gebieten eine weite Verbreitung und schafft eine Tradition, die — neben dem inzwischen eingedrungenen Paläologenstil — bis weit ins 14. Jahrhundert hineinreicht.

Hauptcharakteristikum dieses Stils ist die Dominanz linearer Gestaltung: Einzelne, vielfach aber auch mehrere parallele, gebündelte Linien überziehen die Fläche. Modellierung zeigt sich höchstens in kleineren, zwischen diesen Mustern gelegenen Kompartimenten. Organisch Zusammengehöriges wird auf diese Weise nicht selten aufgelöst oder doch wenigstens in ornamentale Gestaltung überführt. Die Farbe steht nirgendwo im Vordergrund; bevorzugt werden gedämpfte Töne (Braun, Ocker, Grau, Rot), eine Neigung zu apartem Rosa und Himmelblau ist jedoch in fast allen Monumenten der Gruppe als geradezu kennzeichnendes Charakteristikum zu beobachten.

Neben Elementen, die weiter in die Vergangenheit zurückzuverfolgen sind (siehe oben), liegen auch in der kretischen Wandmalerei des dritten Jahrhundertviertels Wurzeln dieses Stils. Es scheint, als ob er Vorbilder, wie sie etwa in der zweiten Freskenschicht der Panteleimonskirche von Mpizariano, in der Heilandskirche von Temenia und im Ostjoch der Heilandskirche von Kephali (alle um 1250–1270) vorliegen, in vereinfachte, vergröberte und verhärtete Formen umgesetzt hätte. Ähnliches gilt für eine noch engere Parallele: Bilder in der Georgskirche von Chasi–Azogyres[1] zeigen in noch lockerer, nicht zu Manier erstarrter Form alle für den Stil bezeichnenden Elemente. Da die in den Fresken dieses Monuments (beispielsweise in der Verkündigungsszene) auftretende Ornamentik aus dünnem, weißem floralen Rankenwerk auch schon ins spätere 13. Jahrhundert zu verweisen ist[2], wird man das Aufkommen des westkretischen Linearstils ins letzte Viertel

---

[1] BK 208 f., Abb. 122, 160; vgl. vor allem den Verkündigungsengel (Abb. 122).
[2] Über Dekorationen solcher Art und ihre Datierung in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts:

dieses Jahrhunderts datieren dürfen, ein Zeitansatz, der durch das einzige aus der ganzen Gruppe erhaltene Stifterdatum (1271/80: Johanneskirche von Stylos) bestätigt wird.

In sich scheint dieser Stil eine Entwicklung der Art durchgemacht zu haben, daß eine anfängliche Neigung zur kalligraphischen Präzision allmählich abgelöst wird durch eine solche zu einem breiteren, eher verwischten Duktus der Linien, bei dem auch die Farbe ein größeres Gewicht bekommt. Diese Tendenz zum koloristischen Effekt verstärkt sich noch bei den Malern, welche diesen Linearstil im 14. Jahrhundert fortführen (siehe unten Seite 85 ff.).

R. Naumann–H. Belting, Die Euphemia–Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken. Berlin 1966, 160 f., Taf. 23 b, c.

Wichtige Monumente

Datiert

32 *Stylos/Apokoronas,*
Kirche des hl. Ioannes, Nordraum, 1271/80[1]:

Sehr schlichte Ausprägung des Stils auf niedrigem Qualitätsniveau. Harte, stabartig vereinfachte Gewandfalten in Bündeln; dazwischen ausgesparte Kompartimente mit ovalen Mustern aus parallelen, konzentrischen Streifen ausgefüllt (sehr ähnliche, aber buntere Faltenstrukturen gelegentlich in der Kirche des Ioannes Photes von Gerakari, siehe oben Nr. 23; der dortige Zeitansatz um 1270 bestätigt sich durch diese Parallele).

Undatiert

33 *Elenes/Amari,*
Kirche des hl. Nikolaos[2]:
Abb. 41.

Bilder nicht ohne Qualität und Reiz mit ganz in der Fläche konzipierten Kompositionen voll schlichter Größe. Geschmeidige, elegant gekrümmte Bündel penibler, in sich sehr differenziert gezeichneter Linien überziehen in locker schwingenden Strukturen die Körper (z.B. Trageengel der Himmelfahrtsdarstellung); dazwischen gewölbt modellierte, sphärisch begrenzte Flächen zarten Lichts.

Bis ins Detail vergleichbare (Faltenmuster!) Darstellungen, jedoch viel härter und stark formalisiert, in der Nikolaoskirche von Hagios Nikolaos bei Monembasia aus dem späten 13. Jahrhundert[3].

Zeit: Um 1280?

34 *Rodobani/Selino,*
Kirche der Panagia, Meister 2[4]:
Abb. 40.

Vor allem die Szenen der Himmelfahrt und Verkündigung, das Bild des hl. Stephanos und das Stifterbild.

[1] BK 244 f.; RbK IV, Sp. 1089. Die heute nicht mehr sichtbaren Reste der Stifterinschrift bei Gerola IV 428.

[2] BK 281 f., Abb. 238 (der dortige Zeitansatz, Mitte des 13. Jahrhunderts, zu früh); RbK IV, Sp. 1089 f.

[3] N. B. Drandakes, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου στὸν Ἅγ. Νικόλαο Μονεμβασίας. Deltion IV 9 (1979), 35–61, Taf. 7–20; vgl. etwa Taf. 14 f.

[4] Arch Deltion 25 Chron. (1970) 489 f., Taf. 425 α, β; Lass. 1970, 371 ff., Abb. 358 f. (beide nehmen keine Scheidung in zwei Hände vor); RbK IV, Sp. 1090.

Schlicht flächig reihende Bildkompositionen. Die Strukturierung der Gewänder ist ähnlich wie beim vorigen Monument gestaltet (Lichtflächen zwischen Faltenbündeln), wirkt jedoch trockener und zierlicher. Auf den Gesichtern heben sich weiße Höhungen von ockerfarbigem Grund ab (ähnlich auf jugendlichen Gesichtern in der Pfingstdarstellung der Heilandskirche von Kephali, siehe oben Nr. 22).

Zeit: 1280–90.

35 *Kentrochori/Hagios Basileios,*
Kirche des hl. Ioannes[5]*:*

Sehr ähnlich den Bildern des vorausgehenden Monuments (vergleiche z.B. den Verkündigungsengel in beiden Kirchen), jedoch weitere grobe, provinzielle Verhärtung und Vereinfachung.

Zeit: 1290–1300.

36 *Bathyako/Amari,*
Kirche des hl. Georgios, drei östliche Joche[6]*:*
Abb. 43.

Flächige, reihende Bildkompositionen, von oft ungelenken Gestalten belebt. Diese sind mit komplizierten Gittern von weißen Lichtstreifen überzogen, die unorganisch–sperrig, aber auch zugleich preziös–ornamental wirken. Ihre Gestaltung vermittelt dadurch den Eindruck starker Unruhe, zu der auch eine ausgeprägte malerische Tendenz beiträgt (helle Farbgebung; breiter, farbiger Pinselstrich).

Zeit: 1290–1300.

37 *Thronos/Amari,*
Kirche der Panagia, Altarraum[7]*:*
Abb. 42.

In vielen Details (Architekturhintergründe, Köpfe[8], Flügel der Engel, Gewandfalten, Schrifttyp) mit den Malereien des vorigen Monuments völlig identisch[9], deshalb wohl vom selben Maler.

Zeit: 1290–1300.

---

[5] Pelantakes 41 f.; RbK IV, Sp. 1090.
[6] BK 311 ff., Abb. 273 f.; RbK IV, Sp. 1091.
[7] BK 115, 278, Abb. 66 (dort viel zu später Zeitansatz); RbK IV Sp. 1091.
[8] Vgl. beispielsweise den Simeon der Hypapante–Darstellung in Bathyako mit dem Zacharias in der Szene der abgewiesenen Opfer in Thronos.
[9] Die dunkleren Farben in Thronos sind auf die starke Verschmutzung der dortigen Fresken zurückzuführen.

38 *Phres–Kuku/Apokoronas,*
Kirche der Panagia[10]*:*
Abb. 5, 44.

Sehr ähnlich den Malereien der beiden vorigen Monumente. Zum Teil dichte, dabei aber klare Bildkompositionen, trotz sehr eingeengten Raums. Derbe Details, aber auch zarte Wirkungen. Naturnähe, Genrehaftes angestrebt. Deutliche Differenzierung bei den Köpfen (Apostel der Baiophoros–Szene). Weicher, streifiger, modellierender Einsatz des Pinsels (Gewandfalten). Beim Kolorit fällt die häufige Verwendung von Rosa und Himmelblau auf.

Zeit: 1290–1300.

39 *Saïtures/Rethymnon,*
Kirche der Panagia[11]*:*
Abb. 45.

Wohl vom selben Meister wie die Fresken des vorigen Monuments. Grobe provinziell verzerrte Details (Taufe Jesu). Stark individuell differenzierte Heiligenporträts, bis ins Detail mit solchen in Kuku identisch.

Zeit: 1290–1300.

40 *Ntiplochori/Hagios Basileios,*
Kirche der Panagia, Sakramentsnische[12]*:*

Heiligenporträt mit vergleichbaren Gesichtsdetails und identischem Einsatz des Pinsels. Eventuell vom selben Maler wie die beiden vorausgehenden Monumente.

Zeit: 1290–1300.

41 *Hagios Ioannes/Mylopotamos,*
Kirche der Panagia[13]*:*
Abb. 46.

Sehr ähnlich den vorigen: Bis ins Detail vergleichbare Gestaltung der Köpfe (aber zierlicher, manieriert–überspitzt), identischer Schrifttypus, vergleichbar große Rolle von Himmelblau und Rosa. Dagegen schematisiertes System der Gewandfalten: Zwischen dunklen Kurven weiß gehöhte, wie „abgesteppt" wirkende Kompartimente.

Zeit: Um 1300.

---

[10] Lass. 1969, 472–480, Abb. 123–138; RbK IV, Sp. 1091.
[11] RbK IV, Sp. 1091 f.
[12] Pelantakes 32 ff.; RbK IV, Sp. 1092.
[13] K.D. Kalokyres, La peinture murale de l'île de Crète. KX 8 (1954), Taf. 4, 1; RbK IV, Sp. 1092.

42 *Hagios Ioannes/Sphakia,*
Kirche des hl. Paulos[14]:

Ähnliche Neigung zur Systematisierung und Überspitzung von Vorgegebenem wie beim vorigen Monument[15].

Zeit: Um 1300.

[14] Lass. 1971, 101 ff., Abb. 410 f.; BK 256 f., Abb. 101; RbK IV, Sp. 1092.

[15] Vgl. etwa den Kopf Simeons in der Hypapante–Darstellung der Pauloskirche (BK Abb. 101) mit Entsprechungen in Elenes (Andreas des Letzten Abendmahles) und Saïtures (Wandheilige).

VII. IN DER KUNSTTRADITION DES 13. JAHRHUNDERTS STEHENDE MALEREIEN DES 14. JAHRHUNDERTS

ALLGEMEINES

Nachdem sich die durch die venezianische Besetzung der Insel (1204) entstandene, durch eine fast ununterbrochene Folge von Aufständen gekennzeichnete, explosive innere Situation der Insel nach dem Abschluß der Pax Alexii Calergii (1299) beruhigt hatte[1], erlebte Kreta binnen kurzer Zeit in jeder Hinsicht einen bemerkenswerten Aufschwung. Es ist bezeichnend, daß bei der Niederschlagung von Aufständen des einheimischen Adels, die im 14. Jahrhundert längst nicht mehr in so dichter Folge wie im Jahrhundert zuvor stattfanden (nur noch drei große Erhebungen sind zu verzeichnen: in den Jahren 1333, 1341–1347, 1364–1367), Teile dieser kretischen Nobilität selbst eine wichtige Rolle spielten: Man hatte sich mit den fremden Herren arrangiert und die Segnungen friedlicher Zustände schätzen gelernt. Vor allem in wirtschaftlicher Hinsicht brachte das 14. Jahrhundert für die Insel eine Zeit hoher Blüte. Nach einem Jahrhundert, in dessen Verlauf Kreta die Kräfte Venedigs mehr als einmal der Erschöpfung nahegebracht hatte, konnte die Mutterstadt endlich aus ihrer Kolonie die Früchte ihres Einsatzes ernten. Dabei entwickelte der venezianische Bevölkerungsanteil Kretas sehr bald ein hohes Maß an Selbstwertgefühl gegenüber der einstigen, jetzt so fernen Heimat. Dies führte noch im 14. Jahrhundert (1363/4) dazu, daß er sich in einer Revolte von der Mutterstadt löste und eine selbständige „Republik des hl. Titus“ ausrief[2]. Sicher stand hinter diesem Unternehmen auch die Absicht, den inzwischen erworbenen Wohlstand ungeschmälert im eigenen Land zu halten. Auch in dieser Zielsetzung berührten sich bereits die Interessen des alteingesessenen griechisch–kretischen Adels und der neuen, veneto–kretischen Nobilität; es war nur folgerichtig, daß sich deshalb auch Mitglieder des ersteren an der Revolte beteiligten. Und wenn diese auch, nur mit größter Mühe freilich, von Venedig niedergeschlagen wurde, so war die Entwicklung doch schon zu dem Punkt gelangt, wo eine fruchtbare Symbiose der beiden Bevölkerungsteile, und das nicht nur im politischen Bereich, beginnen konnte. Sie sollte die weitere innere Geschichte Kretas bestimmen.

Konstantinopel, seit 1261 wieder Hauptstadt des Oströmischen Reiches, war, trotz dessen bald recht desolaten politischen Zustands, inzwischen von neuem zum Kraftzentrum der byzantinischen Kunst geworden. Die Einflüsse, die vom ihm

[1] Zur Geschichte Kretas im 13. Jahrhundert s.o. S. 20.

[2] Hierzu J. Jegerlehner, Der Aufstand der kandiotischen Ritterschaft gegen Venedig. BZ 12 (1903) 78–125.

ausgingen, konnten umso leichter ihren Weg finden, als in die im 13. Jahrhundert noch wirre und ständiger Wandlung unterworfene politische Landschaft rundum ein gewisses Maß an Ruhe und Stabilität gekommen war.

Auch Kreta, auf dessen Besitz der byzantinische Kaiser endgültig 1302/3 verzichtete, geriet in den Bereich dieser Ausstrahlung. Nachdem im vorausgehenden Jahrhundert die Vorstufen des paläologischen Stils in den Wandmalereien der Insel zwar durchaus ihre Reflexe hinterlassen hatten, insgesamt jedoch gegenüber traditionell orientierter Kunstübung deutlich zurücktraten, vor allem auch im späteren Verlauf dieses Zeitabschnittes, ist am Beginn des 14. Jahrhunderts ein Neueinsatz wahrzunehmen, der die endgültige Etablierung des inzwischen voll ausgebildeten Paläologenstils auf Kreta einleitet. Daneben aber läuft noch eine gute Weile, in ebenfalls zahlreichen, anderen Monumenten, eine Tradition weiter, die Stilformen des vorausgehenden Jahrhunderts, vor allem aus dessen Spätphase, fortführt. Es ist dabei sicher nicht bloß Zufall der Überlieferung, daß die Jahrhundertwende bei beiden Stilrichtungen auch in quantitativer Hinsicht einen „Sprung" markiert: In der Tatsache, daß die Zahl der erhaltenen Denkmäler seit diesem Zeitpunkt auf ein Vielfaches anschwillt und während des ganzen Jahrhunderts auf solch hohem Niveau verbleibt, spiegelt sich die Prosperität wider, deren sich Kreta seit 1299 erfreute; und was die Vertreter der herkömmlichen Malerei betrifft, so scheint es, daß Anregungen und Konkurrenz von seiten der „Modernen" ihre Kunst zu einem letzten Aufblühen angespornt hätten.

Bezeichnend ist die geographische und chronologische Verteilung der Monumente beider Stilrichtungen auf der Insel. Während die Malereien des neuen, paläologischen Stils zuerst zu Beginn des Jahrhunderts in deren zentralen Regionen auftreten, um sich dann bis gegen 1350 zur Peripherie hin auszubreiten, verläuft die Entwicklung bei den Denkmälern traditionsorientierter Malerei genau umgekehrt: Während sie im ersten Jahrhundertviertel noch auf der ganzen Insel, mit einem deutlichen Schwerpunkt freilich in deren westlichsten Teilen (Eparchien Kisamos und Selino), entstehen, beschränken sie sich in den darauffolgenden Jahren bis zur Jahrhundertmitte fast völlig auf diese Randbereiche; dort allerdings stellt ihr Stil fast bis 1350 die alleinige Form monumentaler Wandmalerei dar. Erst um diese Zeit verschwindet er auch in diesen Gebieten, und der Paläologenstil hat sich endgültig auf der ganzen Insel durchgesetzt[3].

[3] Versuche, letztlich auf das komnenische Erbe zurückgehende Stilformen auch noch für die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts in Kreta zu konstatieren (so bei M. Bougrat, L'église Saint-Jean près de Koudoumas, Crète. CahArch. 30 [1982], 170), verwechseln eine auf einen bestimmten Zeitpunkt fixierbare Stilepoche mit einer immer wieder, d.h. wiederholt, zu beobachtenden Stiltendenz, hier der für eine provinzielle Kunst typischen Neigung zu geometrischer Schematisierung und Verhärtung. Es sind bei dem von M. Bougrat behandelten Monument durchaus schon paläologisch bestimmte Grundlagen, die

Bei dem engen Nebeneinander beider Malformen wäre es verwunderlich, wenn es zu keiner Berührung zwischen beiden gekommen wäre. Dabei ist es der „moderne", neu angekommene Paläologenstil, der sich in der traditionellen Malerei bemerkbar macht: Immer wieder begegnen in deren Erzeugnissen Elemente (Hintergründe, Modellierung von Körper beziehungsweise Gesicht, Faltenmuster, Lichter), die — vielfach recht unvermittelt in ansonsten völlig herkömmlichen Kontext verpflanzt — dokumentieren, welchen Eindruck das Neue selbst auf die einfachsten, provinziellsten Malerhandwerker gemacht haben muß. Bestimmte frühe Phasen und Eigenheiten des paläologischen Stils scheinen im übrigen geläufigen Tendenzen der traditionellen Kunstübung entgegengekommen zu sein und diese verstärkt zu haben; beispielsweise dürfte deren im frühen 14. Jahrhundert besonders auffällige Neigung zu geometrisierten Faltenstrukturen in Bezug stehen mit vergleichbaren Erscheinungen in den Werken des „Schweren Stils" (um die Jahrhundertwende).

Die Entwicklung, welche die traditionell geprägte kretische Monumentalmalerei des 14. Jahrhunderts bis zu ihrem Verschwinden durchgemacht hat, läßt sich, ganz im Sinne des eben Ausgeführten, als eine ständige Auseinandersetzung mit dem neuen, paläologischen Stil verstehen. Diese erfolgte, sieht man von den vorher angeführten direkten Entlehnungen ab, durchweg mit den Mitteln, welche die herkömmliche Malweise zur Verfügung stellte, d.h. vor allem mit Linie und Fläche. Sie sollen nun Träger neuer, dem Fremden abgeschauter Ausdruckswerte werden (ohne daß diese voll begriffen würden): Der Pinsel verliert zunehmend seine Präzision, erzeugt statt penibler Kalligraphie breit angelegte, verwischte Strukturen, bei denen mittels der Farbe immer stärker malerische Werte wichtig werden. Die Fläche steht folgerichtig nicht mehr in einem Spannungsverhältnis zu der sie „ritzenden" Linie, sondern wird — ohne sich als Raum zu öffnen — zum Träger reicher Strichmuster; deren dekorativ–ornamentale Wirkung, und nicht das innere Gewicht der verschiedenen Bildelemente, schafft die Einheit des Bildes. Am Ende dieses Weges steht im schlimmsten Fall ein plattes, fast an einen „horror vacui" gemahnendes Sammelsurium disparater Elemente, im besten Fall das preziös ausgezirkelte oder das manieriert–eigenwillige Kunstwerk: alles Sackgassen, über die hinaus eine produktive Weiterentwicklung unmöglich war.

dieser Neigung ausgesetzt werden. Der Vorgang, daß stilistische Neuansätze solch einer „Provinzialisierung" unterworfen werden, wiederholt sich im übrigen in der Geschichte der kretischen Monumentalmalerei mehrfach.

Malereien, die den westkretischen Linearstil des späten 13. Jahrhunderts fortführen (Theodor Daniel und Michael Beneres und ihr Umkreis)

Die Monumente dieser Gruppe, alle im Westen Kretas gelegen, bilden zusammen mit den oben behandelten Denkmälern aus dem späten 13. Jahrhundert räumlich und zeitlich eine geschlossene Einheit, wobei die Jahrhundertwende keinerlei Einschnitt bedeutet (nur aus Gründen darstellerischer Klarheit wurde sie hier beachtet). Das Werk von Theodor Daniel Beneres und seinem Neffen Michael Beneres, zeitlich um 1300 und bald danach anzusetzen, stellt für die Entwicklung des Stilkreises, hinter dem man wegen seiner unübersehbaren Einheitlichkeit mit begründeter Zuversicht eine Schultradition vermuten darf, in doppelter Hinsicht eine Art „Landmarke" dar: Der Onkel, Theodor Daniel, zieht in seinen Bildern in Meskla (1303) die Summe der bis zu ihm reichenden Tradition, die noch kaum vom Paläologenstil berührt wurde; der Neffe, Michael, in seinem Beitrag in Meskla noch teilweise im Fahrwasser des Onkels, hat in Drymiskos (1317/8) die Auseinandersetzung mit dem Neuen aufgenommen. Sie wird in einer Reihe von Monumenten, die alle mehr oder weniger mit seinem Werk in Zusammenhang stehen, in dem oben beschriebenen Sinn fortgeführt: Vergröberung, Verwischung des Duktus der Linie, spannungslos ornamentale Füllung der Fläche durch Linienmuster, größere Rolle der Farbe sind die Stichworte, welche die wichtigsten in ihnen spürbaren stilistischen Tendenzen benennen.

Wichtige Monumente

Datiert

43 *Meskla/Kydonia,*
Kirche der Verklärung Christi, 2. Schicht, 1303[1]*:*
Abb. 47, 48.

Die Stifterinschrift[2] nennt als Maler Theodor Daniel Beneres und seinen Neffen Michael Beneres. Scheidung der beiden Hände nach stilistischen und epigraphischen[3] Kriterien: Das Patroziniumsbild (Metamorphosis; westliche Nische der Südwand) und die Bilder in der restlichen südlichen Hälfte des Kirchenraumes, dazu die im Altarbereich sind dem Onkel, die Bilder in der nördlichen Hälfte des Kirchenraumes dem Neffen zuzuweisen[4].

Bilder des Onkels, Theodor Daniel Beneres: Wenig erzählfreudige, große, verschlossen-karge Kompositionen. Auf den Gewändern parallele, kurvige, bauchig geblähte, durch Querfurchen „abgesteppte“ Strukturen (vgl. Panagiakirche in Hagios Ioannes/Mylopotamos, Pauloskirche von Hagios Ioannes/Sphakia; s.o. Nr. 41, 42). Strukturierung der Gesichter durch breite, dunkle Detailzeichnung, wenige lineare weiße Lichter und äußerst schwach ausgeprägte Schatten wie in den Kirchen von Phres, Saitures, Bathyako und Hagios Ioannes/Mylopotamos (s.o. Nr. 38, 39, 36, 41).

Bilder des Neffen, Michael Beneres: Durch manches Detail mit denen des Onkels verbunden (Landschaften in Form gekrümmter Streifen; Gestaltung des Ohrs: knopfartiger Vorsprung in die Ohrmuschel), aber auch Unterschiede: Kleinteiligere, erzählfreudigere, dabei aber ebenfalls stark stilisierte, im Detail ornamentalisierte Bildkompositionen. Stärker körperhafte, Einheit schaffende Modellierung der Gesichter durch intensiven, öfters recht freien Einsatz weißer Lichter und grüner Schatten[5].

---

[1] A.K. Orlandos, Δύο βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς δυτικῆς Κρήτης. Orlandos, Arch. 81 (1955/60) 126–169, mit Abb. 1–24; BK 104 f., 241 f., mit Abb. 197; RbK IV, Sp. 1093 f. Unter den Bildern von 1303 eine stellenweise (z.B. hl. Nikolaos in der Apsis) sichtbare ältere Freskenschicht, wohl des 13. Jahrhunderts.

[2] Orlandos op. cit., 166 ff., Abb. 13, 24.

[3] Bei einigen Buchstabenformen (Α, Δ, Ι, Τ) ist ein unterschiedlicher Schrifttypus festzustellen.

[4] Die von Orlandos, op. cit. 164 f., vorgeschlagene Scheidung der Hände überzeugt, schon aus epigraphischen Gründen (vgl. vorige Anmerkung), nicht.

[5] Vgl. z.B. seine Köpfe in der Darstellung der Grablegung mit denen des Onkels in derjenigen der Kreuzigung (Orlandos, op.cit., Abb. 22 f., 20), seinen hl. Georg mit dem hl. Leontios des Onkels (ebd., Abb. 14, 12).

Eventuell war noch ein dritter Meister am Werk: Einige trockene, flächenhafte, spannungslos kalligraphische Heiligenporträts, in den Details mit denen des Michael Beneres identisch (z.B. Medaillonporträt des hl. Akindynos an der Nordwand).

44 *Drymiskos/Hagios Basileios,*
Kirche der Panagia, 1317/8[6]:
Abb. 49.

Maler: Michael Beneres.

Im Detail identisch mit den Bildern des Malers im vorausgehenden Monument. Im Stil jedoch deutliche Unterschiede: Die Linie auch hier, z.T. sehr verfeinert, Grundlage der Gestaltung, aber mit ganz neuer Freiheit eingesetzt: Komplizierte Gewandmuster, flüchtig hingeworfene Linienbüschel; bunterer, differenzierterer Einsatz der Farbe, auch im Dienst der Modellierung (farbige Lichter, stellenweise Vier-Ton-System); sehr freie malerische, nicht mehr zeichnerische Gestaltung der Gesichtsdetails (starker Einsatz von Grün und Weiß).– Der Stilwandel gegenüber Meskla ist durch den Einfluß der neuen paläologischen Malerei zu erklären.

Undatiert

45 *Mone/Selino,*
Kirche des hl. Nikolaos, östlicher Hauptraum[7]:
Abb. 50.

Wie alle Details (z.B. Gestaltung des Ohrs, Weißkringel auf den Wangen, Modellierung der Köpfe[8] und die Komposition der Szenen[9]) zeigen, eindeutig auf Michael Beneres zurückzuführen[10], dessen Tendenz zur Ornamentalisierung hier verstärkt erscheint (Musterbeispiel: Bild des Kirchenpatrons[11]). Man wird deshalb diese Bilder zeitlich näher an diejenigen in Meskla als an die in Drymiskos heranrücken müssen: 1300–1310.

6 Pelantakes 36 f.; RbK IV, Sp. 1095.

7 Lass. 1970, 373 ff., Abb. 360–368; BK 227 f.; RbK IV, Sp. 1094 f.

8 Vgl. z.B. den hl. Theodoros Teron in Mone (Lass. 1970, Abb. 368) mit dem hl. Kyrillos in Meskla (Orlandos, op.cit., Abb. 6).

9 Vgl. z.B. die Darstellung der Bischofsweihe des hl. Nikolaos oder die seiner Seefahrt in Mone mit NT–Szenen in Meskla.

10 Und nicht auf J. Pagomenos (so BK a.O.); von diesem stammten, aus d.J. 1315, die heute fast völlig verschwundenen Fresken des westlichen Anbaus (Lass. 1970, 373 f.); gegen ihn als Schöpfer der Bilder des Hauptraums sprechen schon allein stilistische Gründe (darüber ausführlicher: K. E. Lassithiotakes, Ἅγ. Γεώργιος ὁ Ἀνυδριώτης. KX 13 [1959] 168, mit Anm. 92).

11 Lass. 1970, Abb. 360.

46 *Murne/Hagios Basileios,*
Kirche des hl. Georgios[12]:
Abb. 51.

Schlichte, oft derbe Bildkompositionen, aber häufig voll provinziell–naivem Reiz (vor allem in den zahlreichen Szenen zum Jüngsten Gericht). In der Entwicklungsstufe des Stils den Bildern von Drymiskos (s.o. Nr. 44) vergleichbar (bunte Version des einstigen Linearismus; bunte Modellierung der Gesichter, vor allem mit Grün; Faltenmuster), aber weniger qualitätvoll.

Zeit: 1310/20 (für diesen Ansatz sprechen auch Parallelen zu ostkretischen Monumenten dieser Zeit; s.u. S. 107).

47 *Aradaina/Sphakia,*
Kirche des Erzengels Michael[13]:
Abb. 52.

Vom selben Maler wie die Bilder des vorausgehenden Monuments, wie viele Ähnlichkeiten zeigen (Gesichtsdetails, Faltenmuster, Szenen[14] u.a.). Auf derselben Entwicklungsstufe des Stils wie diese[15], d.h.

Zeit: Ebenfalls wohl 1310/20.

48 *Ntiplochori/Hagios Basileios,*
Kirche der Panagia, Ostraum, 2. Malschicht[16]:
Abb. 53.

Diese Fresken setzen diejenigen im nahen Drymiskos (s.o. Nr 44) voraus: Diese werden in ihrer Anordnung (Reiterheilige – Michael – Koimesis an der Nordwand) und auch in vielen Details (Pferdekörper, Gewand Michaels, Gruppierung und Gestaltung der Köpfe in der Koimesisdarstellung) zitiert, jedoch, weniger qualitätvoll, umgestaltet: Der Maler von Ntiplochori arbeitet kraftloser, aber doch derber, macht die Linie (ihre Muster wirken flacher, noch weniger graphisch) völlig zum Träger von Farbe, die aber weniger bunt als beim Vorbild eingesetzt wird.

Zeit: 1320/30.

12 Pelantakes 29 f.; BK 287 f., Abb. 128 f.; RbK IV, Sp. 1096 f.

13 Lass. 1971, 105 f., Abb. 412–418; BK 153 f., Abb. 107; RbK IV, Sp. 1097.

14 Vgl. z.B. die Paradiesdarstellung in beiden Kirchen (Körper des Guten Schächers, Kreuz, Bäume, Gewand Marias).

15 Vgl. z.B. die beiden Szenen „Nikolaos errettet aus dem Seesturm“ in Mone und in Aradaina.

16 Pelantakes 32 ff.; Arch.Deltion 27 Chron.(1972) 660, Taf. 615 α (mit unklarer Scheidung von der 3. Malschicht); BK 289 f. (mit zu frühem Zeitansatz [13. Jahrhundert]); RbK IV, Sp. 1095 f.

49 *Kissos/Hagios Basileios,*
Kirche der Panagia[17]*:*
Abb. 54.

Eventuell vom selben Meister wie die Bilder des vorausgehenden Monuments: Vergleichbare Details, identische Ausprägung des Stils (grobe Bildkompositionen und Details; Auflockerung der linearen Gestaltung, Umdeutung ins Malerische, Koloristische).

Zeit: 1320/30.

50 *Melampes/Hagios Basileios,*
Kirche der hl. Paraskeue, ältere Freskenschicht[18]*:*
Abb. 55.

Stärkere malerische Auflösung der Formen als bei den vorigen Monumenten. Körperhafte Modellierung einzelner Gewandpartien; diese zersplitterter, aber weiterhin mit Linienbündeln als Grundmuster. Weiche, lockere Modellierung der Köpfe mit großer Buntheit, in der warme Farbtöne dominieren (Karmin).

Zeit: 1330/40.

[17] Pelantakes 40; RbK IV, Sp. 1096.
[18] Pelantakes 47 f.; Arch.Deltion 25 Chron. (1970) 490 f., Taf. 426γ, δ; RbK IV, Sp. 1096.

SÜDWESTKRETISCHE MALEREIEN (IOANNES PAGOMENOS UND SEIN UMKREIS)

Auf Kretas Südwesten, vor allem die Eparchie Selino, konzentriert sich eine Gruppe von Monumenten, die sich, wie die eben behandelten Freskenzyklen, durch viele gemeinsame Stilmerkmale als eine geschlossene Einheit darstellt. Ein Schulzusammenhang darf auch hier angenommen werden. Er baut auch hier auf dem Werk einer greifbaren Künstlerpersönlichkeit auf: Ioannes Pagomenos stellt sogar mit seinen sechs erhaltenen, signierten und datierten, Freskenzyklen innerhalb der Geschichte der kretischen Monumentalmalerei die für uns bei weitem bekannteste Einzelgestalt dar. Sein Schaffen läßt sich über fast zwei Jahrzehnte hinweg (1313-1332) verfolgen[1]: Sein Weg führt ihn, nach einer Phase der Auseinandersetzung mit der neuen paläologischen Malerei, zuletzt zu einem strengen, fast vergeistigten Stil, in dem die traditionelle Kunstauffassung auf einer höheren Ebene sich wieder gefunden hat. Diese Entwicklung, in ihren einzelnen Schritten durchaus nicht immer geradlinig verlaufen, vermag zum einen zu demonstrieren, welche Möglichkeiten individueller Entfaltung ein byzantinisch-kretischer Künstler damals immerhin schon besaß (die Behauptung, Pagomenos' Stil sei stets gleich geblieben[2], erweist sich als unzutreffend; es sei denn, sie beziehe sich auf einige Grundkonstanten, wie sie freilich im Lebenswerk eines jeden Künstlers zu finden sind; bei ihm: Penible Zeichnung, Dominanz der Linie, solide handwerkliche Sauberkeit bis zum kleinsten Detail, farbliche Harmonie, Streben nach menschlicher Nähe). Zum anderen ist sie, mit ihrem janusartigen Blick nach vorne und zurück, symptomatisch für die Position eines wichtigen Teils der kretischen Monumentalmalerei zu dieser Zeit. Sie zeigt sich auch im Schaffen derjenigen Meister, die sich in Kretas Südwesten an I. Pagomenos angeschlossen haben. Die relativ enge chronologische Kette seiner datierten Werke erlaubt es gelegentlich, die jeweilige Phase seiner Entwicklung zu benennen, auf die sich ein Nachahmer bezieht. Da auch bei zweien dieser in seinem Gefolge entstandenen Monumente die Stiftungsdaten noch erhalten sind, ergibt sich für die zeitliche Fixierung der Werke dieser Gruppe eine günstige Situation: Der sonst zumeist nur aus der jeweiligen Position im Verlauf einer stilistischen Entwicklung erschlossene Platz des Einzelkunstwerks läßt sich hier viel enger zeitlich naheliegenden Fixpunkten zuordnen. Die sich auf diese Weise ergebende chronologische Reihe von Monumenten ermöglicht es, die

[1] K. D. Kalokyres, Ἰωάννης Παγωμένος. KX 12 (1958) 347-367, Taf. 18-43. Während der Drucklegung dieses Buchs ist erschienen: A. Sucrow, Die Wandmalereien des Iōannēs Pagōmenos in Kirchen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf Kreta. Diss. Bonn 1994.
[2] So zuletzt BK 106.

Linie der stilistischen Entwicklung fundierter nachzuzeichnen. Es zeigt sich, daß diese sehr ähnlich wie bei den Denkmälern der zuvor behandelten Gruppe verlief (die dort gegebene Darstellung bestätigt sich also): Angestoßen von Vorbildern aus der neuen, paläologischen Malerei, machen die traditionsgebundenen Meister das Hauptmittel ihrer Kunst, die Linie, zunehmend zum Träger eines neuen Ausdrucks; sie bleibt in den Bildern beherrschend, ändert jedoch ihren Bezug zu Fläche und Farbe (d.h. konkret: eine Tendenz zu dekorativer Ornamentik und malerischer Wirkung wird immer deutlicher). Ein paar äußerst eigenwillige, ja manierierte Ausprägungen des Stils markieren bei dieser Gruppe von Monumenten einen deutlichen Endpunkt dieser Entwicklung.

Wichtige Monumente

Datiert

51 *Kometades/Sphakia,*
Kirche des hl. Georgios, 1313/4[3]*:*
Abb. 56.

Maler: Ioannes Pagomenos.

Kleinteilige Zeichnung voll trocken–leichter Anmut. Gedrungene Körper mit betontem Volumen; bei ihrer Modellierung gelegentliche Anleihen bei zeitgenössischen paläologischen Vorbildern (aufgehellte gegen beschattete Partien an Armen und Schenkeln, erstere mit kurzen, gekrümmten, von den Lichtkanten ausgehenden Dunkelfurchen; Musterbeispiel: Adam der Anastasisdarstellung[4]; vgl. dazu in Kreta die Malereien von Brontisi, s.u. Nr. 94, außerhalb Kretas die von Čučer, Staro Nagoričino und Gračanica), sonst kalligraphisches Spiel von Kurven (z.B. hl. Anastasia, Begleitfiguren der Kreuzigung). Mit grünen Schattenzonen und Büscheln feiner weißer Lichtstriche modellierte, stilisierte Gesichter, die jedoch lebensvoller Spontaneität nicht entbehren (z.B. Erzengel Michael, Reiterheilige[5]). Unauffälliges Kolorit, ohne Eigenwert (Rot, Blau, Braun- und Ockertöne).

52 *Alikampos/Apokoronas,*
Kirche der Panagia, 1315/6[6]*:*
Abb. 57.

Maler: Ioannes Pagomenos.

Verschwinden der Anklänge an paläologische Vorbilder, Verhärtung der Faltenmuster. Die Kompositionen bekommen ornamentalen Reiz; Neigung zum preziösen Detail. Gesichtsmodellierung wie in Kometades, aber differenzierter und menschlich wärmer[7]. Betonterer Einsatz der Farbe als in Kometades (auch Grün belegt; Weiß als Farbe).

53 *Anydroi/Selino,*
Kirche des hl. Georgios, 1323[8]*:*
Abb. 58.

Maler: Ioannes Pagomenos.

---

[3] Kalokyres, op.cit. 352 f., Taf. 29 f.; Lass. 1971, 111 ff., Abb. 426–434; RbK IV, Sp. 1098 f.
[4] Lass. 1971, Abb. 429.
[5] Kalokyres, op.cit. Taf. 39.
[6] Kalokyres, op.cit. 353, Taf. 18–31, 34–36; Lass. 1969, 486 ff., Abb. 148–157; BK 250 ff., Abb. 117 f.; RbK IV, Sp. 1099.
[7] Kalokyres, op.cit., Abb. 23–26, 34–36; BK, Abb. 117 f.; Kalokyres, Abb. C 20–22, C 26 f., BW 107.
[8] K.E. Lassithiotakes, Ἅγ. Γεώργιος ὁ Ἀνυδριώτης. KX 13 (1959) 143–170, Taf. 15–32; Kalokyres, op.cit. 253 f.; BK 232 ff., Abb. 106, 185, 187; RbK IV, Sp. 1099 f.

Die Figuren haben an Gewicht, Energie und Lebendigkeit gewonnen: Kraftvolle, an einem geschlossenen, die ganze Gestalt erfassenden Konzept orientierte, die Körperformen betonende Drapierung der Gewandfalten; dabei treten Anklänge an paläologische Muster erneut auf, entweder ähnlich wie in Kometades in einen Kontext rund geschwungener Kleinformen eingebettet (z.B. Apostel der Metamorphosisszene[9]), oder zu einem geometrisierten, verhärteten Muster spitzwinkliger Kurvenzüge umgeformt (z.B. Gabriel der Verkündigungsszene[10]); häufig auch weit schwingende Kurven paralleler Faltenzüge (z.B. Engel und Apostel der Himmelfahrtsszene[11]). Die Köpfe wie bisher modelliert, aber auch plastischer, da nun auch Helligkeitsabstufungen der Grundfarbe und leichte Rottöne auftreten: Es entstand so eine Reihe sehr feiner, differenzierter Porträts[12].

Insgesamt: Pagomenos zeigt sich hier auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung.

54 *Maza/Apokoronas,*
Kirche des hl. Nikolaos, 1325/26[13]:

Maler: Ioannes Pagomenos.

Die Bildkompositionen gewinnen an Größe und Kraft (vgl. etwa die Anastasisszene mit derjenigen in Kometades), ebenso einzelne Köpfe (Pantokrator der Apsis[14]). Systematisierung und Verhärtung des Stils von Anydroi: geradlinig-geometrische Faltenmuster (auch solche paläologischer Provenienz werden derart stilisiert; z.B. Simeon in der Hypapante-Szene).

55 *Kabalariana/Selino,*
Kirche des Erzengels Michael, 1327/8[15]:
Abb. 59.

Maler: Ioannes Pagomenos.

Härte hier auch in vielen Gesichtern. Daneben zerfurchte, asketische Porträts, die auf alles Schönlinige verzichten (z.B. hl. Konstantin[16]), oder maskenhafte Gestaltungen auf aschgrauer Grundfarbe (z.B. Pantokrator der Apsis[17]). Die Faltenstrukturen fern allem Paläologischen, aber auch den Geometrismen von Maza:

[9] Lassithiotakes, op.cit., Taf. 19,2; Kalokyres, Abb. C 30.
[10] Lassithiotakes, op.cit., Taf. 26,2.
[11] Ebd., Taf. 21 f.
[12] Ebd. Taf. 23; 25; 28; 29,1; Kalokyres, Abb. BW 109, C 30.
[13] Kalokyres, op.cit. 354; Lass. 1969, 480 ff., Abb. 139–147; BK 251 f., Abb. 100; RbK IV; Sp. 1100.
[14] Lass. 1969, Abb. 145.
[15] Kalokyres, op.cit. 354, Taf. 38; Lass. 1970, 187 ff., Abb. 244–250; BK 219 f., Abb. 169; RbK IV, Sp. 1100.
[16] Lass. 1970, Abb. 249.
[17] Ebd., Abb. 247.

einfache Bündel paralleler Striche. Die Farbe spielt nur mehr eine untergeordnete Rolle.

56 *Kakodiki-Mpeïlitika/Selino,*
Kirche der Panagia, 1331/2[18]:

Maler: Ioannes Pagomenos.

Eine harte, starre Gestaltung von Gewändern, Körpern und Köpfen trägt dazu bei, daß menschliche Nähe und Wärme fern gerückt sind. Differenziertes, gedämpftes Kolorit, dem aber doch eine Neigung zur Buntheit nicht abgeht(z.B. hl. Paraskeue).

57 *Trachiniakos/Selino,*
Kirche des hl. Ioannes, 1328/9[19]:
Abb. 60, 61.

Zwei Hände sind zu unterscheiden:

Meister 1 (Seitenwände, Himmelfahrt, evtl. Teile der übrigen Gewölbeszenen): Führt Pagomenos' Entwicklungsstufe von Anydroi (1323; s.o. Nr. 53) und Maza (1325/6; s.o. Nr. 54) fort. Gelegentlich ist der Versuch zu spüren, Körpervolumina durch weiße Lichter zu modellieren, deren Muster z.T. paläologischer Provenienz sind (z.B. einige Apostel der Himmelfahrt[20]); dabei gelingt es nicht immer, die Gestalten völlig zur Einheit zusammenzuschließen (überzeugend dagegen wirkt die Behandlung der Lichter bei den Pferden der Reiterheiligen in der westlichen Nische der Nordwand[21]). Öfter jedoch erfolgt die Strukturierung der Gewänder durch Bündel paralleler Falten oder durch ornamentale Stilisierung der natürlichen Formen (z.B. andere Apostelgestalten in der Himmelfahrtszene[22]). Die Farbe (vor allem Rot-, Blau- und Brauntöne) besitzt ein viel größeres Gewicht als bei Pagomenos.

Meister 2 (Rest der Gewölbebilder): Unruhige Bildkompositionen, bei denen ein gestaltendes Prinzip kaum auszumachen ist. Ähnlich sind die Linien in wirre, kurzatmige Einzelformen aufgelöst; bunt und kleinteilig eingesetzte Farben (auch Grün; Weiß als Farbwert) tragen auch zur Unruhe dieser Bilder bei (Musterbeispiel für diesen Meister: Hypapantedarstellung[23]).

[18] Kalokyres, op.cit., 354 f.; RbK IV, Sp. 1100.
[19] Kalokyres, 355 f. (Zuschreibung an Pagomenos erwogen); Lass. 1970, 200 ff., Abb. 276–288 (beide Autoren beachten nicht, daß die Fresken des Monuments von zwei verschiedenen Meistern stammen); RbK IV, Sp. 1102.
[20] Lass. 1970, Abb. 282.
[21] Ebd., Abb. 283.
[22] Ebd., Abb. 281 f.
[23] Ebd., Abb. 280.

58 *Prodromi/Selino,*
Kirche der Panagia, 1347[24]*:*
Abb. 62.

Maler: Joachim[25].

Überlegte, symmetrisch ausgezirkelte, in den Details jedoch nachlässige, völlig flächenhaft konzipierte Bildkompositionen mit geometrisch stilisierten Hintergründen (Musterbeispiel: Verrat des Judas[26]); auch die Farben sind in ihre Symmetrien einbezogen. Grob gezeichnete Linien, die vor allem als Farbträger wichtig sind. Grün spielt eine große Rolle.

Diese Bilder gehören mit denjenigen der unter Nr. 61 ff. behandelten Monumente in einen Schulzusammenhang. Ihr sicher überliefertes Entstehungsdatum belegt, wie weit dieser ins 14. Jahrhundert hineinreicht.

UNDATIERT

59 *Anisaraki/Selino,*
Kirche der hl. Paraskeue[27]*:*

Wirkt in vielem wie eine Vereinfachung der pagomenischen Bilder von Anydroi (1323; s.o. Nr. 53):

Vergröberung der subtilen Vorlage, trockene Zeichnung, flache Gesichter (wie bei Pagomenos modelliert), fast alleinige Gewandstrukturierung durch Bündel eng beieinanderliegender, paralleler Weißstreifen (so daß die Gewänder teppichhaft flach wirken).

Zeit: Um 1325?

60 *Kadros/Selino,*
Kirche der Panagia, Meister 2[28]*:*

Bilder des Altarbereichs.

Herbe Linienführung. Bündel kurviger weißer Lichter auf den Gesichtern und Gewändern, deren Einheit durch sie stellenweise zu zerfallen droht (z.B. Maria der

[24] Ebd., 179 ff., Abb. 228–233; RbK IV, Sp. 1102 f.

[25] Die lange Zeit gängige Meinung, es handle sich dabei um den Mönchsnamen von Ioannes Pagomenos und diese Malereien stellten dessen letztes erhaltenes Werk dar, läßt sich schon wegen ihres Stils nicht aufrechterhalten (s. Lass. 1969, 480, Anm. 180): Er stellt nicht bloß eine „mönchische Version“ der pagomenischen Malweise dar.

[26] Lass. 1970, Abb. 230.

[27] Ebd. 197 f., Abb. 270; BK 225; RbK IV, Sp. 1101.

[28] Kalokyres, op.cit. 356 f. (erwägt Zuschreibung an Pagomenos); Lass. 1970, 352 ff., Abb. 319–330; Kalokyres, Abb. BW 12, 21, 97, C 4,5; BK 215 f., Abb. 119 (mit nicht überzeugender Datierung in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts) (keiner dieser Autoren hat bemerkt, daß die Fresken dieser Kirche von zwei untereinander sehr verschiedenen Meistern stammen, von denen nur einer [hier als „Meister 1“ behandelt] der Stiltradition des Ioannes Pagomenos zuzurechnen ist); RbK IV, Sp. 1101.

Verkündigungsszene[29]). Zunehmende Bedeutung der Farbe, vor allem auch bei der Modellierung der Gesichter.

Zeit: Um 1325?

Die Wandmalereien in den folgenden fünf Monumenten bilden zusammen mit denjenigen in der Panagiakirche von Prodromi (1347; s.o. Nr. 58) eine enger zusammengehörige Gruppe innerhalb des von Pagomenos abhängigen Denkmälerkomplexes. Ein Werkstattzusammenhang ihrer Maler ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Bezeichnend für die Fresken dieser Gruppe sind die geometrisierende Behandlung der Bildhintergründe (plattenförmig verschobene, „kubistische“ Bergstrukturen[30]) und eine andere Zusammensetzung des Kolorits (neben Pagomenos' Braun-, Blau- und Rottönen auch häufig Grau, Cremeweiß und vor allem Grün).

61 *Sarakena/Selino,*
Kirche des Erzengels Michael[31]*:*
Abb. 63.

Die Bilder setzen die in Anydroi (1323; s.o. Nr. 53) belegte Entwicklungsstufe des pagomenischen Stils voraus (die Trageengel der Himmelfahrtszene zitieren ihre dortigen Gegenstücke). Zumeist luzid aufgebaute Szenen, in denen geometrisierende Tendenzen und das Streben nach Lebendigkeit sich harmonisch vereinigen (z.B. Geburts-, Anastasisszene). Kalligraphische, oft lyrisch zarte, sehr differenzierte Zeichnung. Sensibler Einsatz heller, pastellener Farbtöne.

Zeit: Um 1325?

Dieser Freskenzyklus dient den Meistern der vier folgenden Monumente und Prodromis (s.o. Nr. 58) in vielem als Vorbild.

62 *Asphendiles/Selino,*
Kirche des hl. Ioannes[32]*:*
Abb. 64.

Verhärtung und Vergröberung des Vorbilds von Sarakena (s. eben). Strenge Größe der Kompositionen (umfangreicher Zyklus zum Thema „Jüngstes Gericht“), schärfere Zeichnung, kräftigerer und bunterer Einsatz der Farbe.

Zeit: Um 1330?

[29] Kalokyres, Abb. BW 12.

[30] Dieses Element findet sich genauso in Malereien einer frühen Phase des paläologischen Stils (des „schweren Stils“), auch in kretischen Denkmälern (z.B. in der Andreaskirche beim Kloster Hodegetria; s.u. Nr. 86). Innerhalb des pagomenischen Œuvres steht ihm am nächsten die in der Nikolaoskirche von Maza (1325/6; s.o. Nr. 54) vertretene Stilstufe.

[31] Lass. 1970, 142 ff., Abb. 172–178; BK 206 f., Abb. 105, 158 f.; RbK IV, Sp. 1103.

[32] Ebd., 177 ff., Abb. 221–227; RbK IV, Sp. 1103.

63 *Butas/Selino,*
Kirche des hl. Konstantinos[33]:

Noch weitere Vereinfachung als beim vorausgehenden Monument: Grobe geometrische Strukturen im Bildaufbau, in den Bildhintergründen und bei der Faltendrapierung der Gewänder noch stärker betont. Gleichzeitig Auflösung der übernommenen Strukturen durch eine Neigung zur bewegten, bunten, malerischen Lockerheit.

Zeit: Um 1340? (Die Malereien von Prodromi [1347; s.o. Nr. 58] zeigen vergleichbare, aber noch etwas weiter gediehene Entwicklungstendenzen).

64 *Trachiniakos/Selino,*
Kirche des Propheten Elias[34]:
Abb. 65.

Übersteigerung und gleichzeitige Bändigung der vorausgehenden Auflösungstendenzen in einer ganz persönlichen, formalisierten Manier: Bis zur Monotonie getriebenes Konstruieren mit Linien, bis zum Ornament gesteigerte Stilisierung (Musterbeispiel: das maskenhaft zugespitzte Porträt des Kirchenpatrons[35]).

Zeit: Um 1350? (Außer aus der inneren Logik der Entwicklung dieser Schultradition spricht für einen zeitlichen Ansatz um die Jahrhundertmitte auch die Parallele des paläologischen Stils, dem zur selben Zeit ebenfalls eine formale Bändigung widerfährt; s.u. S. 139 ff.).

65 *Bathe/Kisamos,*
Kirche des Erzengels Michael[36]:
Abb. 66.

Klare Kompositionen, in denen harte geometrische Strukturen (mit schlichter, fester Verspannung durch einzelne und gebündelte Linien) sich mit einem Streben nach körperhafter Modellierung (Köpfe, Körper) verbinden. Ebenso bestimmt der Einsatz leuchtender Farben.

Auch hier: Durch ein ganz persönliches Stilwollen ausgezeichneter Endpunkt einer Entwicklung.

Zeit: Um oder schon etwas nach 1350?

---

[33] Ebd., 160 ff., Abb. 196–198; RbK IV, Sp. 1103.
[34] Ebd., 198 ff., Abb. 271–275; RbK IV, Sp. 1104.
[35] Ebd., Abb. 274. Details (vor allem die Augenpartie!) zeigen, daß auf diesen Maler der zweite Meister der Panagiakirche von Kadros (s.u. Nr. 78) eingewirkt haben muß.
[36] K. E. Lassithiotakes, Δύο ἐκκλησίες στὸ Νομὸ Χανιῶν. Deltion IV 2 (1960/1) 9 ff., Abb. 1–5 ,Taf. 5–19;BK 201 f., Abb.123, 125; RbK IV, Sp. 1104.

Sonstige traditionsverhaftete Malereien des 14. Jahrhunderts

Neben den bis hierher vorgestellten Monumenten des 14. Jahrhunderts, die sich zwei großen Schulkomplexen im westlichen Kreta zuordnen lassen, gibt es auf der ganzen Insel noch eine Reihe anderer Freskenzyklen, deren Stil ebenfalls von einer retrospektiven Bindung an früher Vorherrschendes entscheidend geprägt ist. Entsprechend der mannigfaltigen Auffächerung der künstlerischen Tendenzen vor allem im späten 13. Jahrhundert bietet sich auch bei diesen „Nachzüglern" ein recht buntes Bild. Es ist schwer, sie, was die jeweilige Ausprägung des Stils betrifft, auf einen Nenner zu bringen oder, wenigstens, Gruppen einander diesbezüglich nahestehender Werke zu bilden. Gemeinsam ist jedoch allen, und das insbesondere ist das Traditionelle an ihnen, die Dominanz der Linie und Fläche. Bei einigen bündeln sich die Linien zu Strukturen, welche deutlich an ähnliche Muster in Werken aus dem Umkreis von Th. D. und M. Beneres und von Pagomenos erinnern – zentral- und ostkretische Gegenstücke zum westkretischen Linearstil. Anderswo konzentriert sich das künstlerische Interesse auf die Einzellinie, die holzschnitthaft-derb gefurcht oder kalligraphisch ausschwingend zur sie tragenden Fläche in Beziehung tritt. „Moderne", paläologische Elemente treten in diesen Monumenten häufiger auf als in denjenigen des abgelegenen Westkreta: Faltenmuster auf Gewändern, körperhafte Modellierung, Hintergrundarchitekturen. Sie bleiben aber auch hier eklektisch wirkende Details in einem Ganzen, das noch anderen Gesetzen gehorcht. Auffällig ist jedoch immerhin in vielen Fällen das Bestreben, Gesichter kräftig mit Grün zu modellieren.

WICHTIGE MONUMENTE

DATIERT

66 *Hagios Ioannes/Pyrgiotissa,*
Kirche des hl. Paulos, 1303/4[1]:

Gut sind lediglich noch zwei Evangelistenbilder in Pendentifs der Kuppel erhalten, wohl von verschiedenen Händen: Trocken, flach Matthäus, mit holzschnitthaft–kantigen Gewandfalten noch komnenischer Provenienz Markus. Paläologisch „modern“ die massige, räumlich gesehene Hintergrundarchitektur bei beiden.

67 *Pyrgos/Monphfatsi,*
Kirche des hl. Konstantinos, Ostjoch, 1314/5[2]:
Abb. 67.

Dominanz der schönen Linie (Musterbeispiel: Engel der Lithos–Szene), die sauberer Zeichnung dient (feine Gesichter!), und des kostbaren Details, das sich teppichhaft zu einer bunt schimmernden Oberfläche ausbreitet. Helle, harmonische Farben. Anklänge an Paläologisches gelegentlich bei der Drapierung von Gewändern. Zentralkretische Entsprechung zu Pagomenos, jedoch mehr der schönen Oberfläche verpflichtet, weniger herb und tief als dieser.

68 *Archanes–Asomatos/Temenos,*
Kirche des Erzengels Michael, 1315/6[3]:
Abb. 1, 68, 69.

Wegen der völligen Identität der Details und der gesamten stilistischen Haltung dem Maler der Bilder im vorausgehenden Monument zuzuschreiben (Kopf: Haare, Bart, Ohr, Augenpartie [Krümmung der Brauen!]; Körper: Brustpartie, Armbeuge [vgl. den Christus der Kreuzigung mit dem der Grablebung in Pyrgos]; Dekorationsmuster auf Tüchern u.ä.; Panzer u.a. Rüstungen; Schrifttypus[4]). Herausragend die Szene der Kreuzigung, deren Expressivität ganz der Ausdruckskraft

---

[1] BK 327 f.; RbK IV, Sp. 1111 f.

[2] BK 104, 375 f., Abb. 126 f., 338–340; RbK IV, Sp. 1104 f.

[3] Chatzedakes, Wandmalereien 70 f., 82 ff., Taf. 3,2; BK 106 f., 384 ff., Abb. 59 f., 104, 350–352 (die enge Parallele zum vorausgehenden Monument wird von beiden nicht gesehen; BK will sogar die Fresken von Archanes–Asomatos dem paläologischen Stil zurechnen, während es denjenigen von Pyrgos einen „konservativen Charakter“, der paläologische Neuerungen ablehne, bescheinigt); RbK IV, Sp. 1104 f.

[4] Sehr ähnlich, bis hin zum Typus der verschnörkelten Zierschrift, die Bilder in der Kirche des hl. Georgios Bardas auf Rhodos (1289/90; A. K. Orlandos, Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Ῥόδου. Orlandos, Arch. 6,1 [1948] 114 ff., Abb. 103 f., 106 ff.).

der Linie entspringt[5], der anmutige Wächterengel und die märchenhaft–kostbaren Bilder aus der Michaelslegende: Spannweite, aber auch Begrenztheit dieser Kunst werden da sichtbar.

69 *Kephali/Kisamos,*
Kirche der Metamorphosis, 2. Schicht, 1320[6]:
Abb. 70.

Westlicher Teil der Kirchenausschmückung.

Dominanz des Umrisses, der feinen, kurvigen Linie und eines gedeckten, hellen, zarten Kolorits (cremeweiß, graublau, karminrot, violett). Stereotype Gesichter, ohne jede Modellierung[7]. Gelegentlich aufscheinende paläologische Muster werden auch zu kalligraphischen, flächig angelegten Strukturen (z.B. Eva der Anastasisszene[8]).

Eine Kunst innerhalb eng gesteckter Grenzen, fast monoton, in „glücklichen Momenten“ aber nicht ohne Anmut (Lithos–Szene.).

70 *Phodele/Malebizi,*
Kirche der Panagia, 3. Schicht, 1323[9]:
Abb. 4, 71.

Fresken im südlichen Kreuzarm.

Szenen streng, flächenhaft komponiert; die herb gesetzte Linie dominiert, vielfach hölzern und einfallslos.

Fortschrittlicher erscheinen die körperhaft konzipierten Gesichter (Modellierung mit Grün und Braun), der Einsatz von Weiß zur Erzeugung von Lichtwirkungen (Hintergrundarchitektur in der Hypapante–Szene[10]) und das kräftige, in seinem Farbwert empfundene Kolorit (Rot-, Braun-, Ocker-, Grün- und Blautöne).

[5] Diese Bilder wegen ihrer Expressivität für den paläologischen Stil in Anspruch zu nehmen (BK a.O.), geht nicht an: Eine solche Tendenz ist durchaus auch schon für das 13. Jahrhundert bezeugt (Lazarev, Pittura 276). Richtig urteilt über diesen Zug, den retrospektiven Charakter der Bilder von Archanes–Asomatos überhaupt, Chatzedakes (Wandmalereien 82 ff.).

[6] Arch.Deltion 21 Chron. (1966) 431, Taf. 468; Lass. 1969, 212 ff., Abb. 62–72; BK 199 f., Abb. 116; RbK IV, Sp. 1107.

[7] Das Stereotyp ist schon im späten 13. Jahrhundert belegt (Peć): Taf. Velmans, Les Valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter. Symp. Sopoćani (Belgrad 1967), Fig. 19.

[8] Arch.Deltion loc.cit., Taf. 468 α.

[9] Arch.Deltion 27 Chron. (1972) 671 f., Taf. 623 α; id. 28 (1973) 603 f., Taf. 571 β, 572, 573 α; BK 108. 353 f. („Jüngere Ausmalung“), Abb. 307 f., 311; RbK IV, Sp. 1105 f.

[10] Arch.Deltion 27 Chron. (1972), Taf. 623 α.

UNDATIERT

71 *Diavaïde/Pedias,*
Kirche des hl. Georgios Atsiparás[11]:

Dominanz der festen, harten Linie; völliges Zurücktreten der Farbe. Nur gelegentliche, zarte Modellierung in Grün und Weiß (Gesichter; anziehend die der Reiterheiligen). Schlichte, provinzielle Kunst (Leib Christi in der Taufszene!), ohne „moderne“ Beeinflussung.

Zeit: Wohl frühestes 14. Jahrhundert (um 1310?).

72 *Achladiakais/Selino,*
Kirche des hl. Zosimas, 1. Schicht[12]:

Fresken im Altarraum.

Kleinteilige, bunte, ganz der Fläche verhaftete Bilder, in nur geringen Resten erhalten.

Zeit: Frühes 14. Jahrhundert.?

73 *Kritsa/Merabello,*
Kirche der Panagia i Kera, 2. Schicht im Mittel„schiff“[13]:
Abb. 73

Diese Fresken bilden mit denjenigen der beiden folgenden Monumente eine Gruppe, welche eine ostkretische Entsprechung zu den Werken des westkretischen Linearstils und seiner Fortsetzer darstellt. Parallelen gehen, über die allgemeine stilistische Haltung, bis in Details, vor allem der Gewanddrapierung: Vgl. z.B. Apostelgestalten dieser Kirche[14] mit Engelsgestalten in der Georgskirche von Murne[15] (s.o. Nr. 46).

Kennzeichnend eine Strukturierung der Gewänder, aber auch der Hintergrundarchitekturen durch Bündel enger, paralleler Linien. Entsprechungen dazu schon im 4. Jahrzehnt des 13.Jahrhunderts auf dem griechischen Festland (Georgskirche von Kubaras/Attika[16]); stellenweise bis ins Detail gehende Identität besteht mit Wandmalereien des frühen 14. Jahrhunderts auf Euböa (Hagios Demetrios

[11] Chatzedakes, Wandmalereien 67; RbK IV, Sp. 1106.

[12] Lass. 1970, 181 ff., Abb. 235; RbK IV, Sp. 1107.

[13] Arch.Deltion 30 Chron. (1975) 356 f., Taf. 261 f.; K. D. Kalokyres, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κρήτης. KX 6 (1952) 213–270, Taf. 6–23, Plan: Abb. 7; Chatzedakes, Wandmalereien 59 f., Taf. 2,2; St. Papadake–Ökland, Ἡ Κερὰ τῆς Κριτσᾶς. Arch.Deltion 22 Mel. (1967) 87–111, Taf. 60–68, 70α; Mpormpudakes, Panhagia Kera. Athen o.J., Abb. 17–27, 29–32, 35–38; BK 108 ff., 428 ff., Abb. 67, 402, 405, 407; RbK IV, Sp. 1108 f.

[14] Mpormpudakes op.cit., Abb. 18.

[15] BK Abb. 128 f.

[16] Nt. Murike, An Unusual Representation of the Last Judgment in an 13th Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica. Deltion 8 (1975/6) Abb. 72 ff.

von Makrychori 1303, Hagios Nikolaos von Oxylithos 1304, Koimesiskirche ebd., Metamorphosiskirche von Pyrgi 1310/11[17], Hagia Thekla von Hagia Thekla[18])[19]. In den qualitätvollsten Bildern (Himmelfahrt, Geburt) wirken diese Linienmuster skizzenhaft leicht; sie sind z.T. farbig und stehen schon im Dienst der Körpermodellierung; fortschrittlich in diesen Bildern (eines Hauptmeisters?) die intensive Modellierung der Gesichter und realistische Naturdetails (z.B. Bäume der Himmelfahrt)[20].

Zeit: 1310/20? Da die Bilder fortschrittlicher als die euböischen Parallelen erscheinen, dürften sie zeitgleich zu den westkretischen Entsprechungen sein und den Malereien des Süd„schiffs" (s.u. Nr. 98) zeitlich nahe stehen, was der Baugeschichte der Kirche[21] gut entspräche[22].

74 *Kritsa/Merabello,*
Kirche des hl. Georgios, östliches Joch[23]*:*
Abb. 72.

Die Bilder sind durch dieselben Stilmerkmale gekennzeichnet wie die Fresken des vorigen, nahegelegenen Monuments.

Identische Details[24] legen die Vermutung nahe, derselbe Maler könnte hier wie dort am Werk gewesen sein.

Zeit: 1310/20? Wie beim vorigen Monument stünden bei dieser Datierung Malereien traditioneller und fortschrittlicher Manier in engster zeitlicher und auch räumlicher Nachbarschaft [die fortschrittlichen Bilder in der Georgskirche im Westjoch, s.u. Nr. 91]): Eine „Symbiose" traditioneller und moderner, paläologischer

---

17 Nach M. Georgopulu-Berra, Τοιχογραφίες τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Εὔβοια. in: Arch. Deltion 32 Mel. (1977) 9 ff., schon aus dem Jahr 1296.
18 M. Georgopulu-Berra, op.cit.: spätes 13. Jahrhundert; sonst ins 14. Jahrhundert datiert.
19 Vgl. z.B. den Kopf des hl. Paulos der Himmelfahrt mit seiner Entsprechung in Makrychori oder in der Nikolaoskirche von Oxylithos (Kalokyres, op.cit., Taf. 14,1 – A. S. Ioannu, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας. Athen 1959, Taf. 22 f., 36). Im Narthex der Koimesiskirche von Oxylithos dieselbe Anpassung von Wandbildern an eine mit Rippen verstärkte Wölbung wie in der Kuppel der Panagiakirche von Kritsa (dort eine kretische Singularität!).
20 Mpormpudakes, op.cit., Abb. 18, 24.
21 Darüber St. Papadake-Ökland, op.cit.
22 Völlig abwegig der Vergleich dieser Mittel„schiff"-Bilder von Kritsa mit Werken der serbischen Milutinschule, wie BK 109 f. ihn zieht (dort werden die Fresken von Kritsa dem 2. oder 3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts zugewiesen, S. 428 aber dem 13. Jahrhundert). Dafür sind sie doch noch viel zu entschieden traditionellen Stilmustern verhaftet.
23 Chatzedakes, Wandmalereien 62 f.; BK 435 f., Abb. 410; RbK IV, Sp. 1108 f.
24 Vgl. z.B. das Gewand des zweiten Apostels links von der Muttergottes der Himmelfahrtsszene mit den Gewändern des Engels in der Taufszene oder des Joachim in der Szene der Eisodia in der Kera-Kirche von Kritsa.

Malweise, wie sie für die Situation der kretischen Kunst zu dieser Zeit überhaupt bezeichnend ist.

75 *Krustas/Merabello,*
Kirche des hl. Georgios[25]*:*
Abb. 74.

Große Detailähnlichkeit zu euböischen Parallelen des frühen 14. Jahrhunderts[26] (s.o. zu Nr. 73).

Allerdings erscheint ihnen gegenüber der Stil der Bilder von Krustas im ganzen bereits sehr verwildert (die einzelnen Liniengitterkompartimente beginnen, ohne Rücksicht auf organische Zusammenhänge, ein Eigenleben zu führen; Musterbeispiel die Anastasisszene).

Zeit: 1310/20?

76 *Kloster Kalybiane/Kainurgio,*
Kirche der Panagia[27]*:*

Fein gezeichnete Gesichter, die flach wirken, trotz kräftiger grüner Schatten. Vergleichbar die Gewandgestaltung, wo gelegentlich (Petrus der Paradies-Szene) paläologische Vorbilder spürbar werden. Farben (Rot-, Grün-, Braun-, Blautöne) spielen eine deutlich betonte Rolle.

Zeit: Um 1320?

77 *Murne/Hagios Basileios,*
Kirche der hl. Marina[28]*:*
Abb. 75.

Altertümliche Komposition mancher Szenen (z.B. des Letzten Abendmahls), Dominanz von Fläche und Linie. Feine Detailzeichnung, aber flache Modellierung der Gesichter mit schwachen Schatten. Anderswo wird eine Bemühung um Plastizität von Details spürbar, wobei die Gewänder in ausgesprochen eklektischer Manier Formen verschiedener stilistischer Provenienz in sich vereinen können[29]. Helle, in ihrem Farbwert empfundene Farben (viele Rot-, Braun-, Ocker- und Grautöne).

---

25 RbK IV, Sp. 1108 f.
26 Vgl. z.B. das fischblasenartige Faltenmuster auf Oberarmen (Papadake-Ökland, op.cit., Taf. 71 – Ioannu, op.cit., Taf. 46).
27 Arch.Deltion 21 Chron. (1966) 433; RbK IV, Sp. 1106.
28 Arch.Deltion 27 Chron. (1972) 658 f., Taf. 614, 617; Pelantakes 31; BK 288 f. (mit zu frühem zeitlichem Ansatz [13. Jh.]); RbK IV, Sp. 1106 f.
29 Musterbeispiel ist der Christus der Verklärungsszene, wo in den Falten um Beine und Körpermitte dürftige komnenische Reminiszenzen neben paläologischen „Modernismen" stehen (Arch.Deltion, loc.cit., Taf. 617 α)

Man wird diese Bilder am besten in die Nähe des frühen Pagomenos rücken.
Zeit: Um 1320?

78 *Kadros/Selino,*
Kirche der Panagia, Meister 2[30]*;*
Abb. 77.

Bilder im westlichen Teil des Kirchenraums.

Schlichter Bildaufbau mit wenigen, großen Figuren mit verhaltener Gestik. Klare, kräftige, gut aufeinander abgestimmte Farben füllen, in sich nicht abschattiert, Flächen; auch auf den Gewändern, wo lediglich lineare, dunkle Faltenstriche für eine Strukturierung sorgen (kompliziertere, auf paläologische Anregungen zurückgehende Gewandmuster sind selten, z.B. der Petrus in der Szene der Lazaruserweckung[31]). Die ausdrucksvollen Gesichter sind kontrastreich mehr gezeichnet als modelliert.

In Kreta singulärer Stil; Parallelen auf der Peloponnes (Katholikon des Palaiopanagiaklosters von Basara/Lakonien, 1305/6[32]) und in Kappadokien (Kırk dam Altı Kilise von Belisırama, zw. 1282 und 1304[33]), letztere von geringerer, erstere von höherer Qualität als die Bilder von Kadros.

Zeit: Falls die Fresken des 1. Meisters im östlichen Teil der Kirche (s.o. Nr. 60) aus derselben Zeit stammen, um 1325; an sich auch etwas frühere Datierung möglich (s. eben).

79 *Arkalochori/Monophatsi,*
Kirche des Erzengels Michael, Hauptraum[34]*;*

Provinzielle Bilder, auf Gestaltung durch Linie und ornamentale Abstraktion abgestellt. Moderne Elemente (mit Licht und Schatten zerfurchte Faltenmuster; plastisch–körperhafte, weich mit Grün- und Braunschatten und mit kleinen Licht„spritzern" modellierte Gesichter) wurden vom Maler, wo möglich, seinem traditionsverhafteten Stilwollen unterworfen (z.B. die ornamentalisierten Lichter auf den Gewändern der Engel der Taufszene).

Zeit: Wegen der sehr fortschrittlichen Gesichtsmodellierung wohl etwas später, um 1330?

30 Kalokyres, Ἰωάννης Παγωμένος. KX 12 (1958) 356 f.; Lass. 1970, 352 ff., Abb. 319–330; Kalokyres, Abb. BW 12, 21, C 4,5; BK 215 f, Abb. 119 (die dortige Datierung in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts überzeugt nicht); RbK IV, Sp. 1101 f.

31 Lass. 1970, Abb. 320; man beachte den Faltenwulst um Schulter und Unterarm, die verschiedene Behandlung des Kleides über den beiden Beinen.

32 PKG III, Taf. XXVII (identisch die Gestaltung der Köpfe; Brauenpartie!).

33 Restle, Kleinasien III, Taf. 512 (vgl. vor allem die einfachen Gewandtypen!).

34 BK 386 f., Abb. 355 (mit zu frühem zeitlichem Ansatz: Ende des 13. Jahrhunderts); RbK IV, Sp. 1106.

VIII. DER „ERSTE PALÄOLOGENSTIL" UND SEINE ENTWICKLUNG IN KRETA

Die historische Situation Kretas im 13. Jahrhundert, besonders auch in dessen späten Jahrzehnten[1], war alles andere als einer künstlerischen Blüte gewogen. Sie scheint vor allem auch bewirkt zu haben, daß die Insel von dem andernorts stattfindenden Aufbruch des neuen Stils weitgehend abgeschnitten war. Zwar sind in den Werken des 13. Jahrhunderts immer wieder Reflexe der zeitgenössischen stilbildenden Entwicklungen wahrzunehmen (s. Kapitel 6). Das erste datierte Monument, in dem sich die neue Malerei als voll präsent erweist, stammt jedoch erst aus dem Jahr 1302 (Kirche des hl. Georg von Hagia Triada/Pyrgiotissa): Die Pax Alexii Calergii von 1299[2] trug entscheidend dazu bei, die innere Lage auf der Insel zu beruhigen, so daß, verbunden mit einem raschen wirtschaftlichen Aufstieg, auch die Kunst einen günstigen Nährboden bekam[3].

Es ist bezeichnend, daß die Fresken dieser Kirche aus dem Jahr 1302 eine Phase der paläologischen Stilentwicklung widerspiegeln, die in den führenden Monumenten schon ungefähr drei Jahrzehnte zuvor aktuell gewesen war. D.h. der neue Stil tritt in Kreta mit etlicher Verspätung auf, für die, neben dem grundsätzlichen Faktum, daß Neuerungen immer eine Weile brauchen, bis sie auch in die Provinz vordringen, sicher auch die politische Situation der Insel verantwortlich zu machen ist. Es erscheint deshalb geraten, auch die undatierten Belege der frühen paläologischen Malerei in Kreta zeitlich nicht eher als um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert anzusetzen. Die Künstler der Insel haben im übrigen rasch aufgeholt: Schon um 1320 tauchen, neben vielen Anklängen an den „Schweren Stil" und die beginnende Entwicklung der Milutinschule, Reflexe der Kunst der konstantinopolitanischen Chorakirche (1315) auf[4].

Die frühesten Belege paläologischer Malerei auf Kreta machen, was nach dem bisher Ausgeführten nicht überrascht, keinen einheitlichen Eindruck: Was in den künstlerischen Zentren (Konstantinopel, Thessalonike, Serbien) Entwicklung von Jahrzehnten war, drängt sich in der Provinz, die an diese verspätet Anschluß fand, auf engem zeitlichen Raum zusammen. Es spricht für die Aufgeschlossenheit der kretischen Maler, daß sich alle wichtigen Strömungen, die in der Paläologenkunst ab ca. 1265 festzustellen sind, auch in den kretischen Monumenten wie-

1 Dazu s.o. S. 63 f., mit Anm. 10.

2 S.o. S. 20.

3 Dazu schon o. S. 85 (auf die traditionsverhaftete Malerei bezogen, die zu dieser Zeit ebenfalls einen Aufschwung erlebte).

4 S. das nächste Kapitel, u. S. 125 ff.

derfinden lassen. Die Fresken der oben erwähnten Georgskirche von Hagia Triada/Pyrgiotissa (1302) und diejenigen in der Georgskirche von Boroi/Pyrgiotissa und in der Demetrioskirche von Hagios Demetrios/Rethymnon stehen noch in einer Tradition, wie sie in der Monumentalmalerei vor allem die fortschrittlichsten Bilder von Sopoćani (nach 1265) und in den illuminierten Handschriften etwa die Miniaturen der Handschrift Iviron 5 repräsentieren, d.h. in der Tradition der Paläologenkunst z.Zt. Michaels VIII.[5] Die weiteren Schicksale dieser auch „1. Paläologenstil“ benannten Stilphase[6] sind ebenfalls den Bildern in kretischen Monumenten abzulesen: Anklänge an Vorbilder, wie sie in Gradac (vor 1276) und dann in den Mosaiken der Panagia Paregoritissa in Arta (um 1290) vertreten sind, finden sich mehrfach; die wertvollen Reste der Ausmalung der Erzengel-Michael-Kirche von Orne/Hagios Basileios verweisen daneben unübersehbar auf eine andere Stelle desselben „klassischen“ Traditionsstranges, vertreten durch den Oktateuch von Vatopädi (Cod. Vatopaed. 602; spätes 13. Jahrhundert)[7]. In Konstantinopel nehmen davon Stiltendenzen ihren Ausgang, die in den Fresken der Euphemiakirche und des Fethiye-Ambulatoriums (beide um 1290) belegt sind und wohl die hauptstädtische Entsprechung zu dem anderweitig als „kubistischer“ oder „schwerer Stil“ bezeichneten Phänomen darstellen[8]; auch sie sind in Kreta nachzuweisen (Anastasisfragment aus der Johanneskirche von Apostoloi/Pedias). Der „Schwere Stil“ selbst, in seiner vor allem in der Peribleptoskirche von Ohrid (1295) belegten Ausprägung[9], ist auf Kreta in eindrucksvollen Beispielen vertreten (Andreasexokklesion und Katholikon des Hodegetriaklosters/Kainurgio, Antonioskirche von Abdu/Pedias, Kirche der hl. Paraskeue von Siba/Malebizi). Wie ihm, einem Ausdruck der Krise, in welche die neohellenistische Sprache des „1. Stils“ vor der Ausbildung des „2. Paläologenstils“ geraten war, im frühen 14. Jahrhundert Werke gegenüberstehen (vor allem die Mosaiken der Fethiye Camii in Istanbul, um 1310), die in preziöser Manier einem konservativen Klassizismus huldigen, ohne dabei aber auf den Einsatz „kubistischer“ Formeln ganz zu verzichten[10], so gibt es schließlich noch auch in Kreta Fresken aus dieser Zeit, die – auf ihre Art – einem vergleichbaren Stilideal verpflichtet sind (die ältesten Ma-

[5] Phaseneinteilung nach O. Demus, The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Palaeologan Art, in: Underwood, Kariye IV, 107–160.

[6] So etwa in H. Belting, C. Mango, D. Muriki, The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Dumbarton Oaks Studies XV, Washington 1978, 96 ff.

[7] Er ist in besonderem Maß der klassischen Kunst des 10. Jahrhunderts verpflichtet; s.u. S. 117, Anm. 15.

[8] H. Belting, C. Mango, D. Muriki a.a.O., 107 ff.

[9] Für O. Demus a.a.O. der einzige Repräsentant der Malerei während der „1. Hälfte der Regierungszeit Andronikos' II.“

[10] Nach H. Belting, C. Mango, D. Muriki a.a.O.

lereien in Balsamonero/Kainurgio, Bilder der 2. Schicht in der Georgskirche von Kritsa/Merabello).

Was die geographische Lage der genannten Monumente betrifft, so fällt auf, daß sie alle dem zentralen Teil der Insel zugehören: Hier hat sich der neue Stil zuerst festgesetzt, und erst allmählich dringt er auch in die entlegenen Regionen Kretas vor[11].

[11] Dazu schon o. S. 86.

Wichtige Monumente

Datiert

80 *Hagia Triada/Pyrgiotissa,*
Kirche des hl. Georgios, 1302[1]*:*
Abb. 6, 76.

Nur mehr im Apsisbereich und in seiner unmittelbaren Umgebung erhaltene geringe Reste der einstigen Ausmalung.

Figuren von massiger Körperlichkeit sind durch differenzierten Einsatz von Schatten (sanftes Graugrün, auch Rotschimmer) und Lichtern belebt: Malerisch–farbliche Modellierung von Gesichtern, Haaren und Bärten (die zu Volumina werden, bei alten Köpfen durch fein abgestufte Grau- und Weißtöne geradezu wolkig strukturiert), Linien auf klar bezogene Außenkonturen und wenige Binnendetails beschränkt. Geringe Reste von großzügigen, farblich modellierten Hintergrundarchitekturen.

Kunst eines „Nachzüglers“: Keinerlei Bezüge zum Malstil der Zeit („schwerer Stil“, vertreten etwa in der Peribleptoskirche von Ohrid, 1295), sondern zu Vorbildern, die zwei bis drei Jahrzehnte zurückliegen: Letzter Meister von Sopoćani[2], MS Iviron cod. gr. 5[3], MS Vatic. Palat. gr. 381[4]. Der kretische Meister vergröbert, vereinfacht, allerdings nicht ohne Talent, seine durch diese Monumente belegten Muster.

---

[1] Arch.Deltion 25 Chron. (1970) 498, Taf. 432; id. 28 Chron. (1973) 598, Taf. 565; RbK IV, Sp. 1111.

[2] Nach O. Demus op.cit. 133 in die 1270er–Jahre zu datieren. Vgl. den erhaltenen Trage–Engel der Himmelfahrtsszene von Hagia Triada mit der Gestalt ganz rechts in der Anastasis–Szene von Sopoćani (V. J. Đurić, Sopoćani, Beograd 1963, Taf. XX) oder mit dem Gabriel der Verkündigungs–Szene ebd. (ebd. Taf. VII), den erhaltenen stehenden Himmelfahrts–Engel von Hagia Triada mit dem Christus in der Szene „Christus erscheint den beiden Frauen“ (ebd. Taf. XXII), sowie den Hierarchen ganz links in der Apsis von Hagia Triada mit allen alten Köpfen in Sopoćani (vor allem Taf. II, XL; die Übereinstimmung geht bis in die Details: Bart, vor allem um den Mund; Mund; innere Augenwinkel; untere Wangenbegrenzung; Brauen; „wolkige“ Haar- und Bartstrukturierung; schwarze Umrisse, von denen sich Einzelhaare lösen können).

[3] 1280er-Jahre. Vgl. den erhaltenen Trage–Engel der Himmelfahrtsszene von Hagia Triada mit der Figur des Petrus Iviron gr. 5, fol. 38^v (Treas. Athos II, 34, Abb. 12), den erhaltenen stehenden Himmelfahrtsengel von Hagia Triada mit den Christusfiguren fol. 131^v, 330^v (ebd., 12, Abb. 20; 45, Abb. 30), die Hierarchen von Hagia Triada mit alten Köpfen in Iviron gr. 5 (z.B. fol. 360^r, 423^r: ebd. 50, Abb. 36; 51, Abb. 37).

[4] Spätes 13. Jahrhundert. Vgl. den erhaltenen stehenden Himmelfahrts–Engel von Hagia Triada mit der Figur der Sophia fol. 2^r (Lazarev, Pittura, Taf. 414).



UNDATIERT

81 *Boroi/Pyrgiotissa,*
Kirche des hl. Georgios[5]*:*
Abb. 78, 79.

Große, monumentale Gestalten, schlicht, ohne jedes schmückende Detail. Ihre Köpfe dunkler als die in Hagia Triada (s. eben; ockergrauer Grund, mehr Grün), in den wesentlichen Teilen (Haar, Bartmasse, Gesichtswölbung) als Volumina empfunden, monumental vereinfacht (von großer, vollkommener Schönheit bei den Gestalten von Gabriel und Maria in der Verkündigungsszene). Faltenmuster: Kurvige Strukturen, zu parallelen Bündeln zusammengefaßt. Ausgesprochen räumliche Wirkungen (Maria der Verkündigungsszene wie eine dreidimensionale Plastik in eine Art Thronnische plaziert).

Der Schrifttypus weist in die Zeit des späten 13. Jahrhunderts und um 1300. Vorbilder sind auch hier durch Sopoćani[6] und eine Handschrift von 1281[7] repräsentiert.

Zeit: Um 1300.

82 *Hagios Demetrios/Rethymnon,*
Kirche des hl. Demetrios[8]*:*
Abb. 80.

Einzig erhalten die Gestalt des hl. Tryphon. In dessen Gewand Parallelen zu Sopoćani[9] und zu Handschriften des späteren 13. Jahrhunderts[10]; die sehr ähnliche Figur des hl. Lauros in Arilje (1296) wirkt schon fortschrittlicher[11]; in dessen Kopf Parallelen zu Sopoćani[12]; das die Figur in ihrer Nische umgebende Palmettenmuster, in Handschriften das ganze 13. Jahrhundert hindurch belegt, findet seine nächste Entsprechung in dem Cod. Ambros. F 104 Sup. von 1287[13].

5 Arch.Deltion 24 Chron. (1969) 442; id. 30 Chron. (1975) 354 f.; BK 333, Abb. 294; RbK IV, Sp. 1112.

6 S. Anm. 2. Zu den Köpfen s. dort. Zur Gewandmodellierung vgl. Beispiele wie Đurić op.cit. Taf. XXIV (linker vorderer Apostel), XXVII ff.

7 Vgl. MS Petrop., Akad. NAUK, RAIK 76, fol. 33^v (Spatharakes II, Taf. 350) mit der Gewandstrukturierung des kretischen Monuments (Jesusknabe der Hodegetriagruppe).

8 Arch.Deltion 25 Chron. (1970) 481; id. 27 Chron. (1972) 656 ff., Taf. 614 α; BK 293 f., Abb. 252; RbK IV, Sp. 1112.

9 Z.B. Đurić, op.cit., Taf. V (Abraham).

10 Cod. Petrop. Akad. NAUK, RAIK 76, 33^v (Markus; Spatharakes II, Abb. 350; 1281); Cod. Athen. Mus. Byz. 155, 97^v (Lukas; ebd., Abb. 370; 1292).

11 Hamann-Mac Lean und Hallensleben, Abb. 150.

12 Đurić, op.cit., Taf. XXXIII (Engel im Tod Mariens), XLVIII (Johannes): Mundform, Größe des Kopfs, Haare!

13 1287; fol. 200^v (Spatharakes II, Abb. 363).

Das Bild kann wohl an die in Sopoćani vertretene Tradition angeschlossen werden, wobei aber deren monumentale Schwere inzwischen leichter, „zierlicher“ geworden ist (Kopf des hl. Tryphon).

Zeit: Wohl spätes 13. Jahrhundert.

83 *Orné/Hagios Basileios,*
Kirche des Erzengels Michael („Astrategos“)[14]*:*
Abb. 81, 82.

Nur mehr geringfügige, aber wertvolle Reste von Wandmalereien, vor allem im apsisnahen Bereich des Kirchenraums. Das Gotteshaus ist das Einzige, was von einer ehemaligen Ortschaft Gomaras geblieben ist.

Hochgewachsene, schlanke Gestalten. Großzügige, klare, elegant ausschwingende Faltenzüge: Zwischen den Beinen ineinandergeschobene, spitzwinklige Faltenhaken; auf den Hüften ähnliche, aber gerundete und nach unten offene Hakenbündel; dazwischen gelegentlich langelliptische freie, mit Licht gehöhte Flächenkompartimente oder frei spielende, nicht mehr kurvig eingebundene Lichter (Oberkörper der Maria der Himmelfahrtsszene). Köpfe teils mit ovalen, feinen, sehr ebenmäßigen Gesichtern (drei Jünglinge im Feuerofen, Maria der Verkündigung, Tetramorph der Apsis), teils voll praller, sinnlicher Lebendigkeit (hl. Gregorios in der Apsis), stets aber deutlich als Einheit modelliert. Das Kolorit (soweit es die stark nachgedunkelten Bilder erkennen lassen) zurückhaltend, auf Brauntöne abgestimmt, daneben aber auch u.a. Karmin, Blau und Ocker spürbar.

Der Schrifttypus wie in der Georgskirche von Boroi/Pyrgiotissa. Der Maler unterscheidet sich deutlich vom Überlieferungsstrang, der in den drei vorausliegenden Denkmälern vorliegt, ebenso vom „Schweren Stil“; seine Vorbilder scheinen stark an Klassischem orientiert gewesen zu sein. Vielfältige, unübersehbare Parallelen bestehen zu den Bildern im Oktateuch von Vatopädi (Cod. Vatop. gr. 602[15]) und zu denen in Iviron cod. gr. 463[16]. Auch an andere Werke des späten 13.

14 Arch.Deltion 25 Chron. (1970) 489, Taf. 426 α; Pelantakes 45 f.; RbK IV, Sp. 1112 f.

15 Dieser hängt seinerseits von der Josuarolle ab (K. Weitzmann, The Joshua Roll, a work of the Macedonian Renaissance. Studies in Manuscript Illumination, Bd. 3, Princeton 1948, 38 [Stemma des Vatopädiner Oktateuch]). Vgl. Gewandfalten der Himmelfahrtsszene von Orné mit Cod. Vatop. 602, fol. 410^v, 415^v, 423^v, 424^v u.a. (P. Huber, Bild und Botschaft. Zürich/Freiburg, 1973, Abb. 129 ff.), junge Köpfe in Orné mit Jünglingsköpfen im Cod. Vatop. 602, fol. 437^r, 437^v, 438^v, 439^r, 441^r u.v.a. (ebd., Abb. 146 ff.; dasselbe abgerundete Gesichtsoval; identische Augenpartie: Lider, schwarzer Augenpunkt; dieselbe sehr schwach ausgeprägte Kinnpartie), den hl. Gregorios in Orné mit Cod. Vatop. 602, fol. 377^r (Kaleb; P. Huber, op.cit., Abb. 102), 398^r (erste stehende Figur links; ebd. Abb. 119), 406^r (links vorne stehende Figur; ebd., Abb. 127).

16 Dieselben jungen Köpfe und Gewandmuster. Vgl. dort fol. 94^r, 95^r und viele andere (Treas. Athos II, 79, Abb. 104, 105).

Jahrhunderts fühlt man sich gelegentlich erinnert[17].

Zeit: Um 1300.

84 *Pyrgos/Monophatsi,*
Kirche der hll. Georgios und Konstantinos[18]:

Szenen der Georgsmartyrien im Georgs„schiff“, nur mehr in geringfügigen Resten erhalten.

Holzschnitthafte Verhärtung von Vorbildern, wie sie auch im vorherigen Monument vorliegen[19]; gelegentlich weisen aber auch diese schon eine vergleichbare Tendenz auf[20]. Die plastische Modellierung tritt zurück.

Zeit: Ausgehendes 13. Jahrhundert?

85 *Apostoloi/Pedias,*
Kirche des hl. Ioannes[21]:

Bruchstück einer Anastasisszene, jetzt im Historischen Museum von Herakleion.

In der Drapierung des Gewandes Christi dasselbe Faltenmuster wie in den beiden vorhergehenden Monumenten, malerisch in der Fläche aufgelöst. Eine provinzielle, im Grund unverstandene Version von Vorbildern aus dem späten 13. Jahrhundert: Besonders nahe die Gestalten von Jeremias und Sophonias in der Paregoritissa von Arta[22] (um 1290); plastisch–voluminöser die konstantinopolitanischen Parallelen in der Euphemiakirche[23] und dem Ambulatorium der Fethiye

17 MS Vat. pal. gr. 381, fol. 2^r (Lazarev, Pittura, Taf. 414; vgl. Gewandfalten); MS Sinait. gr. 38 (Teil in SanktPeterburg, cod. gr. 269; nach Lazarev, Pittura 283, wie die vorige Handschrift an den klassischen Vorbildern des 10. Jahrhunderts ausgerichtet; ebd. Taf. 415 f.; vgl. Köpfe); Mosaikikone des Pantokrator in Galatina/Apulien (Lazarev, Pittura, Taf. 422; vgl. Faltenführung [mit elliptischen Kompartimenten]); Mosaikikone der Kreuzigung, ehem. Staatl. Museum Berlin (Lazarev, Pittura, Taf. 427; vgl. frei spielende Lichter). Aus der Monumentalkunst sind zu vergleichen: Gradać (um 1275; Propheten der Kuppel: Millet–Frolow I, Pl. 64,1), Fethiye Camii in Istanbul/Südambulatorium (um 1290; Petrus, Aaron und Söhne: Belting u.a., The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos [Fethiye Camii] at Istanbul, Dumbarton Oaks Studies XV. Washington 1978, Taf. 108; voluminöser, zersplitterter als in Orné), Kilise Camii/Narthex (um 1300; ebd., Taf. 120 f.), Arta (um 1290, ebd. Taf. 123α).

18 BK 374 f.; RbK IV, Sp. 1084.

19 Vgl. im Cod. Vatop. 602 jugendliche kurzberockte Figuren (fol. 171^r, 211^v, 237^v, 258^v, 263^v, 268^r, 380^r u.v.a.; Abb. bei Huber, Bild und Botschaft, s. Anm. 15) etwa mit dem Schergen der Radmarter in Pyrgos.

20 Vatop. 602, fol. 401^v, 441^r (Huber a.a.O., Abb. 124, 154).

21 Arch.Deltion 24 Chron. (1969) 448, Taf. 458β; RbK IV, Sp. 1083.

22 Belting u.a., op.cit., Fig. 123a.

23 R. Naumann–H. Belting, Die Euphemiakirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken. Berlin 1966, vor allem Taf. 27, 43, 45 ff.

Camii[24] (beide um 1290). Die Fresken von Orné (s.o. Nr. 83) haben viel höhere Qualität. Parallelen gibt es auch sonst in Griechenland[25].

Zeit: 1290/1300?

86 *Kloster Hodegetria/Kainurgio,*
Exokklesion des hl. Andreas[26]:
Abb. 83, 84; Umschlag.

Voluminöse, gelegentlich bis zur Häßlichkeit aufgeblähte Gestalten (z.B. Joseph der Geburtsszene) mit oft übertrieben aufgeregter Gestik (Himmelfahrtsapostel, Engel der Maiestas Domini), wobei Karikaturhaftes (Apostel rechts des Weiseengels der Himmelfahrtsszene) und Drastisch–Derbes (raufende Hirten in der Geburtsszene) nicht vermieden werden, aber auch hoheitsvolle Schönheit begegnet (Weiseengel der Himmelfahrt). Die Gewanddrapierung teilweise in wabbeligschlaffen, dabei aber stets holzschnitthaft scharf umrissenen, teilweise in geometrisch–„kubistischen“, glasharten Formen (beides gut bei den sitzenden Aposteln der Szene des Jüngsten Gerichts zu beobachten). Bemühen um raumschaffende Wirkungen im Kleinen (z.B. der von einem Felsen nur in der Mitte überschnittene Unterschenkel eines Hirten der Geburtsszene) und im Großen: Schwere, vielteilige, um Körperlichkeit bemühte Architekturkulissen (z.B. Letztes Abendmahl) bzw. Landschaften mit teils „kubistischen“ (z.T. keilförmige Felsstrukturen), teils impressionistisch lockeren (z.B. Bäume der Himmelfahrtsszene) Einzelelementen als Hintergründen. Helles, eher kaltes Kolorit pastellhaft leicht aufgetragener Farben (leichtes Rostrot, Violett, Gelb, Stahlgrau, aber vor allem Grüntöne, ein lindes Moosgrün und Olivgrün).

Zentraler, äußerst qualitätvoller Beleg des „Schweren Stils“ auf Kreta, der dessen extreme Ausprägung in der Kirche der Panagia Peribleptos von Ohrid[27] (1295) schon etwas gemildert zeigt, ohne jedoch schon bei der klassisch–kühlen Sprache des Milutinstils (Königskirche von Studenica 1314, Staro Nagoričino 1316/1318) angelangt zu sein; Entsprechungen bestehen eher zur Malerei des Protaton (beginnendes 14. Jahrhundert) und der Bogorodica Ljeviška von Prizren (1307); dagegen stehen die Mosaiken der Fethiye Camii in Istanbul (um 1310), obwohl gelegentlich Detailähnlichkeit zu beobachten ist, in bezeichnender Distanz[28]. Bei den

24 Belting u.a., op.cit., Taf. XIII, Fig. 110.

25 N. B. Drandakes, ‘Ο ναὸς τῶν Ἁγ. Θεοδώρων τῆς Λακωνικῆς Τρύπης. Epeteris 25 (1955), Abb. 25. Ders., Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Νάξου „Παναγία στῆς Γιαλλοῦς“ (1288/9). Epeteris 33 (1964), Abb. 12.

26 Arch.Deltion 25 Chron. (1970) 492 f., Taf. 427 α, β, 428α; RbK IV, Sp. 1113 f.

27 Zahlreiche Parallelen zeigen sich vor allem bei der Gestaltung der Köpfe, der Gewanddrapierungen, der Architekturelemente und bei allgemeinen Tendenzen des Stils (Voluminosität der Figuren, Neigung zur karikaturhaften Übertreibung).

28 Vergleichbar etwa die Gestalt des Täufers und die Landschaft in der Taufszene (Belting

Handschriften zeigen sich Parallelen im Smyrna-Lektionar[29] (1298), im Cod. Vat. gr. 1153[30] und im Cod. 47 des Klosters Pantokratoros auf dem Athos[31] (1301), vor allem aber im Cod. Par. gr. 54[32].

Zeit: Um 1300 oder im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts.

87 *Kloster Hodegetria/Kainurgio,*
Katholikon[33]:
Abb. 86.

Bilder eines Akathistoszyklus, die vom Meister des vorausgehenden Monuments stammen dürften (vergleichbare Details: Köpfe, Gewandfalten, Felsstrukturen).

Neben den schon zum vorausgehenden Monument angeführten Parallelen[34], kann hier noch die Sankt Peterburger Handschrift Cod. gr. 101[35] herangezogen werden.

Die vermutete[36] Nähe zur italienischen Kunst des Trecento kann durchaus auf dem Boden der byzantinischen Malerei erklärt werden: Der Typus der die

u.a., op.cit., Taf. V); bezeichnend der Unterschied zwischen dem thronenden Christus der Westwand im Andreasexokklesion und dem Apsischristus der Fethiye (ebd. Taf. II): Trotz vielfacher Detailähnlichkeit hier die „klassischste Figur der ganzen Fethiye-Mosaiken“ (ebd. S. 88), dort eine „barock“-„kubistisch“, „geometrisch“ aufgeblähte Gestalt.

29 Ähnlichkeiten in der Gestaltung der Körper (Füße!) und Gewänder. Vgl. dort fol. 7v (Spatharakes II, Abb. 383) mit den Aposteln des Jüngsten Gerichts, dem vordersten Engel der Taufszene und dem Apostel rechts von Maria in der nördlichen Himmelfahrtsgruppe im Andreas-Exokklesion.

30 Vgl. die Gesichter (Stirn-, Augen-, Nasenpartie; Lazarev, Pittura, Taf. 403–407) mit dem Gesicht des besonders massigen Apostels in der Szene des Jüngsten Gerichts im Andreas-Exokklesion.

31 Vgl. vor allem die Gestaltung von Gesichtern und Gewändern mit den Evangelisten Johannes (fol. 267β) und Lukas (fol. 173β), Treas. Athos III, 131, Abb. 177, und 130, Abb. 176.

32 Nach Lazarev, Pittura 280 f., makedonischer Herkunft und mit Iviron cod. gr. 5 zusammenhängend, nach O. Demus, op.cit. 145, sogar von ihm abzuleiten. Vergleichbar, ja oft identisch sind zahllose Details: Köpfe, Gewandstrukturen, Bauten, Landschaften (vgl. etwa fol. 35v [Lazarev, Pittura, Abb. 387] mit den Felsen der Himmelfahrtsszene im Andreas-Exokklesion).

33 BK 118 f.; RbK IV, Sp. 1114. Die Bilder wurden kürzlich (1984) freigelegt, der Autor kennt sie nur aus der Zeit ihrer Freilegung.

34 Zu nennen ist vor allem der Cod. Par. gr. 54: Vgl. fol. 213r (Petrus der Verklärungsszene; Lazarev, Pittura, Abb. 393) mit dem Joseph des Oikos Z, fol. 176r (Thronsitz der Maria in der Verkündigungsszene; Lazarev a.O., Abb. 390) mit dem Thronsitz der Panagia Hodegetria im Oikos Ω (oder T?). Detailähnlichkeit besteht hier und da zu den Fethiye-Mosaiken von Istanbul: Vgl. die Gewandgestaltung im Knie- und Fußbereich der Maria im Oikos Z mit demjenigen der dortigen Lünettenfiguren Maria und Johannes (Belting a.O., Taf. III f.).

35 Vgl. vor allem Köpfe, Gewandfalten, Möbel, Architekturen (Lazarev, Pittura, Abb. 397–400).

36 BK 118 f.

Hand des Kindes küssenden Panagia Hodegetria, hier leicht variiert, ist in der byzantinischen Kunst seit dem 13. Jahrhundert belegt[37].

Zeit: Wie beim vorausgehenden Monument.

88 *Abdu/Pedias,*
Kirche des hl. Antonios[38]:
Abb. 85.

Auffälligster Zug das Kolorit: Grisailleähnliche Beschränkung auf Brauntöne, die lediglich mit Violett und Blau leicht modifiziert werden. Stellenweise Identität bis ins Detail mit Bildern des Andreas-Exokklesions von Kloster Hodegetria (s.o. Nr. 86; Szene des Letzten Abendmahls in beiden Kirchen; Frau, die nach dem Bad das Kind hält, in der Geburtsszene beider Kirchen); diesen gegenüber teilweise Verhärtung, teilweise aber auch stärkere Körpermodellierung (z.B. Christus der Kreuzigungsszene).

Vielfache Ähnlichkeiten bestehen mit den Bildern der Ohrider Peribleptoskirche[39] (1295), aber auch mit denjenigen der Königskirche von Studenica (1314) und von Sv. Nikita von Čučer[40] (vor 1316). Am engsten sind jedoch Parallelen zu Gestaltungen in der Euthymioskapelle von Saloniki[41] (1303).

Zeit: 1. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts?

89 *Siba/Malebizi,*
Kirche der hl. Paraskeue[42]:
Abb. 87.

Die beiden erhaltenen Evangelisten der Kuppelpendentifs sind leicht unterschiedlich gestaltet:

Matthäus(?) besitzt ein gerundetes, betont massives Volumen, das an den Wölbungen weitgehend mit Lichtflächen überzogen ist, durch die sich zumeist geradlinige, dunkle Faltenfurchen ziehen; Markus ist etwas schlanker; sein Gewand ist durch deutliche, in ihrer Helligkeit abgestufte, zumeist kurvige, lappig

37 Lazarev, Pittura 276; er nennt als Beispiel das serbische Evangeliar in der Belgrader Nationalbibliothek n. 297/3.

38 Chatzedakes, Wandmalereien 66; BK 411 f., Abb. 383–385; RbK IV, Sp. 1114.

39 Vgl. Köpfe, Gewandstrukturen; in Details steht Abdu dem Ohrider Monument sogar näher als das Andreas-Exokklesion; freilich modelliert der Meister von Abdu weniger linear, mehr körperhaft-weich; seine Bilder sind „schöner“, meiden die karikaturhaften Übersteigerungen der Peribleptos-Kirche.

40 Vgl. Köpfe (etwa Miljković-Pepek, Michail&Eutychios, Skopje 1967, Taf. LXXXVIII bzw. CX rechts).

41 Vgl. Details der Köpfe (Haar, Bärte, Nasen: Vgl. G. und M. Sotiriu, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Athen 1952, Taf. 84 f., 88 β, 90 β, 91, 92 α, mit alten Köpfen in Abdu) und der Gewänder (vgl. ebd. Taf. 84 ff. mit der Kreuzigungsszene in Abdu).

42 Arch.Deltion 26 Chron. (1971) 522, Taf. 537 β; BK 361 f.; RbK IV, Sp. 1114 f.

gerandete Eintiefungen strukturiert. Hinter beiden eine massive, detailreiche Hintergrundarchitektur.

Der Prodromos der Deesisgruppe trägt ein Gewand mit breiten, geradlinig verlaufenden wirren Faltenfurchen, zwischen denen geometrisch begrenzte hellgrüne Lichtflächen liegen.

An die Malereien der Ohrider Peribleptoskirche (1295) gemahnt noch manches Detail[43]; deren Stilstufe scheint aber in Siba schon überschritten. Parallelen finden sich im Cod. Pantokratoros 47[44] (1301), im Cod. Vatop. 938[45] (1304) und im Cod. Dionysiu 80[46] (1317[47]).

Zeit: Um 1310?

90 *Balsamonero/Kainurgio,*
Ehem. Katholikon, Nord„schiff", 1. Schicht[48]*:*
Abb. 3, 88, 89.

Malereien im Naosraum des Nord„schiffs".

Der Akathistoszyklus im Gewölbe und die große Koimesisdarstellung zwischen Heiligengestalten an der Nordwand bilden stilistisch eine Einheit[49] (vgl. bei beiden: Hintergrundarchitektur; Details an Requisiten; Heiligenscheine; Gloriole Christi; nach der Grundfarbe unterschiedliche Strukturierung blauer, brauner und roter Gewänder [bei letzteren inzwischen schwarz gewordener Zinnober]; Modellierung der Köpfe; Kolorit und stilistische Gesamthaltung). Manche Details zeigen noch eine Nähe zu Lösungen des „Schweren Stils", wie er vor allem in dem nicht allzu weit entfernten Andreasexokklesion des Hodegetriaklosters (s.o. Nr. 86) vertreten ist: Bergformen in den Bildhintergründen; sperrig ineinandergeschobene Goldschraffurflächen auf den Gewändern Christi, im Andreasexokklesion vielfach aufgesplittert, im Dienste einer deutlichen Licht–Schattenmodellierung, in Balsa-

[43] Strukturierung der Gewänder; und zwar ist der Evangelist Matthäus(?) zum Vergleich heranzuziehen (vgl. Miljković–Pepek, op.cit., Taf. XVIII, XXXVIII–XLI).

[44] Vgl. den dortigen Evangelisten Johannes (fol. 267β; Treas. Athos III, 131, Abb. 177) mit dem Deesisprodromos von Siba (Faltenmuster!).

[45] Vgl. die Faltenmuster (identisch!) auf fol. 18v (Spatharakes II, Abb. 396) mit dem Matthäus (?), die Reliefgestaltung der Gewanddrapierung dieser Seite aber mit dem Markus von Siba.

[46] Vgl. fol. 275v (ebd., Abb. 413) mit dem Prodromos von Siba.

[47] Nach Treas. Athos I 424 ins Jahr 1321 zu datieren.

[48] Arch.Deltion 28 Chron. (1973) 601; id. 30 Chron. (1975) 357, Taf. 263 α,β, 264 α; Chatzedakes, Wandmalereien 72 ff., Taf. 3,1; BK 313 ff, Abb. 277; Kalokyres, Abb. BW 55, 115, C 23; RbK IV Sp. 1115.

[49] Chatzedakes a.O. und, in seinem Gefolge, BK a.O. trennen die Wand- von den Gewölbefresken und weisen sie einer späteren Zeit zu, wie der einfache Augenschein zeigt, völlig zu Unrecht (daß Sperrigkeiten in den Gewölbefeldern deutlicher auffallen, liegt einfach an ihrem viel kleineren Format!).



monero starr schematisiert, flächig, aber auch preziöser[50]; Gesichter[51]; Geburtsszene[52]; identischer Schrifttyp. Auch zu den Fresken im Katholikon dieses Klosters (s.o. Nr. 87) bestehen Parallelen: Schrifttyp; Geburtsszene[53]; Details in der Gewandgestaltung[54]. Gut vergleichbar sind in mancher Hinsicht auch die Bilder der Ohrider Peribleptoskirche (1295): Schrifttypus; massige Architekturen, die den Hintergrund oft ganz vollstellen; Gewandgestaltung (geometrische Strukturierung reihend eingesetzter Lichter, lappige neben geometrisch–eckigen Stoffkompartimenten, geometrisch–sperrige Faltenstrukturen als unterer Querabschluß); große, schwere Köpfe mit gelegentlicher Tendenz zur Übersteigerung von Einzelteilen der Physiognomie. Manche Detailähnlichkeit ist auch in den Bildern des Cod. Marc. gr. I 20 von 1302 zu beobachten: Schrifttypus; Einsatz der Lichter auf den Gewändern[55]; Kontrast lappiger und eckiger Gewandstrukturen[56].

Instruktiv ist der Vergleich mit den Mosaiken der Istanbuler Fethiye Camii (um 1310), wo sich dieselben Details wiederfinden: Landschaftshintergründe[57]; Gestaltung der Lichter auf den Gewändern[58]; Gewandstrukturen[59]; Schrifttypus; Figurenproportionierung; Tendenz, Sperrigkeit und Weichheit zu verbinden. Zu den Bildern der Apostelkirche in Thessalonike (um 1315), der Erlöserkirche von Beroia (1315) oder gar der Milutinschule oder der Chorakirche von Konstantinopel (ab 1315) bestehen dagegen kaum Beziehungen.

Insgesamt: Noch dem Vorausgehenden, vor allem dem „Schweren Stil" verpflichtete Bilder, aber spürbare, in sich zwiespältige Versuche, davon wegzukommen: Tendenz zum Vereinfachen, oft auch zum geometrisierenden Schematisieren, zur preziösen Flachheit (auch im Sinn der paneelhaften Wirkung der Bilder), andererseits aber auch zu klassizistischer Rundung. Erzählfreudigkeit und sattes,

[50] Vgl. dort den Christus der Szene der Myrophoren mit demjenigen im Akathistosoikos Σ in Balsamonero; ebenso: Christus der Westwand dort – Thronender Christus im Oikos Π; Christus der Koimesisszene in Balsamonero.

[51] Vgl. die Stirnpartie in den Gerichtsaposteln dort mit derjenigen des hl. Johannes von Damaskus hier.

[52] In Balsamonero Oikos H des Akathistoszyklus.

[53] In beiden Kirchen Oikos H des Akathistoszyklus.

[54] Vgl. die Lichter unterm Knie und den unteren Querabschluß bei der Maria des Oikos Z im Katholikon mit den betreffenden Details der Maria im Oikos Λ in Balsamonero, sowie die in beiden Monumenten vielfach zu beobachtenden Fransen an den Gewandsäumen.

[55] Vgl. den Joseph des Oikos Λ mit dem Evangelisten Markus (fol. 70v; Spatharakes II, Abb. 393), die Maria des Oikos Λ mit Johannes (fol. 198v; Spatharakes II, Abb. 395).

[56] S. den zweiten Vergleich der vorigen Anm.

[57] Vgl. Oikos Σ mit der Fethiye–Taufszene (Belting u.a. a.O., Taf. V).

[58] Vgl. Joseph im Oikos Λ mit der Maria der Nordlünette (ebd., Taf. IV), Maria im Oikos Λ mit dem Johannes der Südlünette (ebd., Taf. III), Gabriel im Oikos Γ mit dem Johannes der Südlünette (ebd.), Rafael und Uriel (ebd., Abb. 16 f.).

[59] Vgl. den Mönch rechts im Oikos O mit Maria (ebd., Taf. IV), hl. Euthymios (ebd., Taf. IX): Gewandpartie über den Füßen!

leuchtendes Kolorit (golden schimmernder Ockerton, warm–samtiges Braun in vielerlei Brechungen, leuchtendes Rot; nur dunkles Blau, kaum Grün) erzeugen eine milde, liebenswürdige Atmosphäre.

Zeit: Um 1310.

91 *Kritsa/Merabello,*
Kirche des hl. Georgios, Meister 2[60];
Abb. 90.

Bilder im Westjoch der Kirche.

Schwere, massige Körper (z.B. Petrus in der Szene der Lazaruserweckung), jedoch klein im Verhältnis zum Bildganzen. Weiche Landschaftsformen und Gewanddrapierungen. Zartes, fast pastellhaftes Kolorit.

Parallelen bestehen zu Handschriftenillustrationen um 1300: Cod. Athen. Mus. Byz. 155 von 1292[61], Cod. Marc. gr. I.20 von 1302[62] und Cod. Vatop. 938 von 1304[63]. Von den Denkmälern des „Schweren Stils“ weisen die Fresken des Protaton (um 1300) eine größere Ähnlichkeit auf als die der Ohrider Peribleptoskirche[64]. Innerkretisch gibt es punktuell, aber doch an entscheidender Stelle (Christus der Anastasisszene), Bezüge sowohl zur Malerei von Orné[65] (s.o. Nr. 83) wie auch zu derjenigen des Andreasexokklesions des Hodegetriaklosters[66] (s.o. Nr. 86).

Fern stehen die Fethiye–Mosaiken und alle „moderneren“ Monumente der großen Zentren.

Insgesamt: Ein sehr persönlicher Versuch, die Tradition des „1. Paläologenstils“ zu verarbeiten und fortzuführen[67], der in ganz anderem Sinn als beim vorausgehenden Monument den Eindruck des klassischen Maßes, ja der Leichtigkeit erweckt[68].

Zeit: Um 1310 (und damit gleichzeitig zu den ganz anders gearteten Bildern im Ostjoch dieser Kirche? S.o. Nr. 74).

[60] Chatzedakes, Wandmalereien 62 f.; BK 436, Abb. 411; RbK IV, Sp. 1116.
[61] Lukas, fol. 97v, Spatharakes II, Abb. 370: Gewand, Volumen.
[62] Johannes, fol. 198v, Spatharakes II, Abb. 395: ebenso.
[63] Matthäus, fol. 18v, Spatharakes II, Abb. 396: ebenso.
[64] Vgl. etwa mit dem Christus der Anastasisszene den Täufer in der Taufszene des Protaton (Miljković–Pepek, Michail&Eutychios, Skopje 1967, Taf. LVIII).
[65] Vgl. die Gestaltung der Hüft-, Schoß- und Knieregion, sowie des Stoffwulstes um die Körpermitte mit den Entsprechungen in der dortigen Himmelfahrtsszene.
[66] Vgl. die Schraffurbüschel hier wie dort (dieselben Gewandstellen, dasselbe System).
[67] Vergleichbar dadurch (die gesamte Stilhaltung, weniger die Details) die Fresken der Nikolaoskirche von Prilep (1298; s. Đurić, 25 f.).
[68] Wenn Chatzedakes a.O. den Stil dieser Bilder als „monumental“ bezeichnet, verkennt er ihren Charakter völlig. Gerade das sind sie nicht!

IX. DER „ZWEITE PALÄOLOGENSTIL“ UND SEINE ENTWICKLUNG IN KRETA

Kaum mehr verspätet, wie es beim „Ersten Paläologenstil“ gewesen war, erreicht der „Zweite Paläologenstil“, der Stil der späteren Jahre Andronikos' II. (u. zw. 1310–1328)[1], Kreta: Schon auf 1319 ist das erste Denkmal, das ihn aufweist, datiert (Georgskiche von Cheliana). Es zeigt den Stil in recht reiner Form, jedoch schon ins Provinzielle gewendet: Ein Indiz dafür, daß er schon Zeit gefunden hat, auf der Insel Wurzeln zu schlagen.

Es sind nicht allzu viele Monumente, welche die unverfälschte Ausprägung des Stils in Kreta belegen (neben Cheliana hier behandelt die Fresken von Patso, Brontisi und Lampene). Parallelen zu den großen Werken dieser Stilphase (vor allem die Denkmäler der Milutinschule und die Chorakirche von Konstantinopel) sind bei ihnen allenthalben zu registrieren, und doch sind sie von diesen andererseits auch wieder deutlich geschieden, wobei die Differenz nicht allein durch das andere, geringere Qualitätsniveau der kretischen Malereien bedingt ist. Dies mag sich in mancher Vergröberung und Vereinfachung äußern. Andere Züge jedoch, die sich in höherwertigen Bildern zeigen – und sie gibt es in Kreta auch (vor allem in Brontisi!) – können wohl in einem tieferen Sinn des Worts als die kretische Ausprägung dieser Stilphase angesehen werden: insbesondere ein weicherer, runderer, das Körpervolumen eher respektierender Einsatz derjenigen Elemente, welche die Gewanddrapierung ausmachen (gegenüber dem zunehmend kühler, „akademischer“ werdenden Linienspiel der Milutinschule bzw. dem manierierten, irrationalen Geometrismus der Chorakirche). Die kretischen Malereien wirken dadurch „natürlicher“. Dazu tragen auch zwei andere, immer wieder spürbare Tendenzen bei: die zu einer größeren Rolle der Farbe, ja zu malerischer Gestaltung, einerseits und die zur geradezu dramatischen Lebendigkeit in der „Regie“ der Figuren andererseits.

Vor allem die beiden zuletzt genannten Züge kennzeichnen auch die Bilder in einer anderen Reihe von Monumenten, die den Stil zur selben Zeit (Georgskirche von Xydas: 1321) in nicht vollkommener Weise rezipiert haben (neben Xydas hier behandelt die Fresken von Tsiskos, Kritsa/Panagia [Süd„schiff“], Karduliano und Drapeti). Seine Charakteristika (vor allem in der Art der Gewandstrukturierung zu greifen) sind zwar in größerem oder geringerem Ausmaß anwesend. Es sieht jedoch so aus, als ob sie nicht überall richtig verstanden worden wären. Oft wirken sie reichlich vergröbert oder nur recht äußerlich aufgesetzt. Auch vermischen sie sich in aller Regel, oft recht wunderlich, mit Elementen anderer Provenienz:

[1] Phaseneinteilung nach O. Demus: S.o. S. 112, Anm. 5.

Diese Maler – Meister mit eher beschränkten Fähigkeiten – suchen sich gerne eklektisch, bis zum Beginn des Paläologenstils zurückgreifend, ihre Bilder aus allen möglichen Anregungen zusammen. Daß dabei in günstigen Fällen (vor allem in Kritsa und Karduliano) doch Überzeugendes herauskommt, liegt darin begründet, daß es dem Künstler – bei aller Disparatheit seiner Einzelelemente – geglückt ist, seinem Werk eine persönliche, einheitliche Gestaltungsidee aufzuprägen. Diese ist nicht der Paläologenstil (welcher Phase auch immer). Der diente nur als Katalysator, machte Mut zum Eigenen[2].

Ein anderes Gesicht nimmt der Stil, auch in Kreta, im zweiten Jahrhundertviertel an[3]. Die Einzelelemente des „Zweiten Paläologenstils" (vor allem der Gewanddrapierung) sind noch, wenn auch an Häufigkeit abnehmend, vorhanden. Sie werden jedoch nicht mehr verstanden, isolieren sich oder trocknen allmählich aus, werden zur leeren Formel oder beiläufigen Floskel. Bildbestimmend sind sie in keinem Fall mehr. Neue, einander z.T. widersprechende Tendenzen herrschen, von Monument zu Monument unterschiedlich, vor: Im einen Fall eine kleinteilig-zierliche, leichte Trockenheit (Alikianu), im andern ein gleichzeitig erstarrender und sehr weich modellierender Klassizismus (Episkope/Mylopotamos; Latsida?), wieder anderswo ein lebensvoller, erzählfreudiger, großzügig-freier Atem (Genna, 1329; Kritsa, Panagiakirche/Nord„schiff"). Mögen die ersten beiden Ausprägungsformen die Tradition des reinen „Zweiten Paläologenstils" in Kreta (z.B. in Bronтisi vertreten) fort- und zu Ende führen, so hat die zuletzt angeführte Möglichkeit sicher in den Werken der vorher, für die Zeit um 1320, als zweiter angeführten Gruppe (z.B. Kritsa, Süd„schiff") ihre Vorläufer, deren „Ungebärdigkeit" sie reinigt und bändigt; in mancher Hinsicht kündigt sich in ihr schon der Stil der Jahrhundertmitte an. Allen sind ein paar Züge gemeinsam: die Lockerung des strengen Bildaufbaus und der Tektonik der Bildmassen, eine Neigung zum Erzählerischen, zum Detail, gelegentlich auch zum Effekt, ein gewisser „Realismus"[4].

---

2 Wodurch sich die Werke dieser Gruppe entschieden von den in Kapitel 7 dargestellten traditionsverhafteten Malereien derselben Zeit abheben.

3 O. Demus, The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Palaeologan Art, in: Underwood, Kariye IV 152, spricht von einer „Krise". Seine Darstellung der Stilentwicklung dieser Zeit (S. 152–154) trifft teilweise auch auf die kretische Malerei des zweiten Jahrhundertviertels zu. Ergiebiger sind für ihr Verständnis jedoch die Ausführungen V.J. Đurićs zur Kunst dieser Zeit (Đurić, 77 ff.; gute Zusammenfassung S. 86).

4 Vgl. Đurić, 86.

Wichtige Monumente der reinen Stilform

Datiert

92 *Cheliana/Mylopotamos, Kirche des hl. Georgios, 1319*[5]*:*

Sowohl gleichzeitige Handschriftenbilder[6] wie auch Fresken[7] zeigen, daß diese Malereien durchaus auf der Höhe ihrer Zeit sind, freilich die großen Vorbilder ins Provinzielle wenden: Die paläologischen Ansätze werden in eine oft derbe, etwas wirre Expressivität umgesetzt. Auch eine Tendenz zur weichen, malerischen Gestaltung macht sich bemerkbar.

Undatiert

93 *Patsos/Amari, Kirche der Panagia*[8]*:*

Heute im Museum der Hagia Ekaterine von Herakleion aufbewahrt[9]. Eindrucksvoll vor allem eine in jeder Hinsicht große Apostelkommunion: Schwere, massige Gestalten mit einer gewaltigen Dynamik. Eine geradezu „robuste" Dramatik, ein großer Atem sind für den Stil dieses Monuments kennzeichnend und trennen ihn von im rein Formalen sehr ähnlichen Parallelen der Zeit um 1320: Cod. Vat. gr. 361[10] (1320er–Jahre), Chorakirche in Konstantinopel[11] (ab 1315) und Gračanica[12] (um 1320).

Zeit: Um 1320.

---

5 Arch.Deltion 24 Chron. (1969) 442 f., Taf. 449–452; BK 107 f., 303 ff., Abb. 61, 264–266; RbK IV, Sp. 1118 f.

6 Cod. Ambros. F 61 Sup. (1322), fol. 126ᵛ, 316ᵛ (Spatharakes II, Abb. 422 f.; vgl. die Gebäude); Cod. Bodl. gr. Th. f. 1 (1322–40, aus Thessalonike stammend), fol. 8ʳ, 5ʳ (ebd., Abb. 427, 429; vgl. die Gewänder).

7 Vgl. vor allem Bilder in Staro Nagoričino (1316/8): Vgl. BK Abb. 264, 266 mit Millet–Frolow III, Pl. 78; 114,2; 116; 117 (Köpfe); BK Abb. 265 mit Millet–Frolow a.a.O., Pl. 83,2 f.; 85,1 (Gewänder). Auch der Schrifttypus ist völlig identisch.

8 Arch.Deltion 29 Chron. (1973/4) 941, Taf. 711 f.; id. 30 Chron. (1975) 358, Taf. 264β; Byzantine Murals and Icons (Ausstellungskatalog), Athen 1976, 72 f., Abb. 79 f.; RbK IV, Sp. 1119.

9 BK 338.

10 Fol. 14bᵛ (Buchthal, Palaeologan Illumination, Fig. 12): Vgl. Lage und Gestalt der Faltenzüge und Lichter.

11 Vgl. etwa Underwood, Kariye III, Taf. 352, 385a,b, 443, 455, vor allem aber 405 (Figur ganz links) mit dem Apostel ganz links in Patsos, 440 f. mit dem Kopf des jungen Apostels dort. Allgemein vgl. die Lichter auf Armen und Oberschenkeln.

12 Vgl. Petković II, Pl. LXX,1 (Gestalt ganz rechts), LXXI,2 (oben), LXXIII,1 mit dem Apostel ganz links in Patsos.

94 *Kloster Brontisi/Kainurgio,*
Altes Katholikon[13]*;*
Abb. 91, 92.

Erhalten sind Bilder im Altarraum sowie auf den anschließenden Wandflächen.

In ersterem ein singuläres Bildprogramm, das sich auf die Eucharistie zentriert und auf makedonische Parallelen hinweist[14]. Massige Figuren; große Heiligenfiguren (an der Südwand) von geradezu raffinierter Schlichtheit; ähnlich die Heiligen der Menologionbilder im Gewölbe, trotz ihrer Kleinheit geradezu monumental; meisterhafte Modellierung des toten Christuskörpers auf dem Epitaphios der Engelliturgie; kräftig, mit olivgrünen Schatten, modellierte Gesichter, ausdruckskräftig bis zur Häßlichkeit (z.B. Andreas im Südteil der Apostelkommunion, Simeon Theodochos); Gewandstrukturierung durch streifige Lichtflächen oder -linien an herausgehobenen Randpartien vor allem der Gliedmaßen (bei Flächen „Lagentechnik“ und nicht abstufungslose Übergänge der Helligkeit); schlichte, zurückhaltende Hintergrundarchitekturen, die für die dominierenden, in ihrer Größe aber richtig auf sie bezogenen Figuren Raum schaffen; schmiegsame Einbeziehung der Bilder in Gegebenheiten des Kirchenraums (vor allem das Letzte Abendmahl in der Apsiswölbung).

Ähnlichkeiten gibt es mit Malereien um 1320: Der Cod. Ambros. F 61 Sup.[15] von 1322 wirkt weniger qualitätvoll als diese Bilder, der Cod. Vat. gr. 361[16] aus den 1320er-Jahren steht ihnen mit seiner Weichheit recht nahe. Gut vergleichbar in der stilistischen Gesamttendenz sind auch die Moskauer Ikonen der Zwölf Apostel, der Verkündigung und des Marientods[17], aus dem ersten Viertel. bzw. (die letzte) aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Von den Werken der Milutinschule sind am ähnlichsten die Malereien von Gračanica[18] (um 1320), vergleichbar in ihrer dezenten, verfeinerten Weichheit, aber doch mehr auf die Wirkung des Spiels kalligraphischer Linien abgestellt als die stärker modellierenden Fresken von Brontisi. Die größten Ähnlichkeiten bestehen freilich mit den Bildern der

[13] Arch. Deltion 30 Chron. (1975) 357 f.; Chatzedakes, Wandmalereien 71 f., 86 f.; Kalokyres, Abb. BW 18; BK 119 f., 321 f., Abb. 71, 109, 112, 282 f.; RbK IV, Sp. 1120 f.

[14] Hamann-Mac Lean und Hallensleben 2, 134 ff. Näheres in meinem RbK-Artikel (RbK IV, Sp. 1009 f.).

[15] Vgl. etwa die Lichter im Armbereich des Evangelisten Matthäus (fol. 18^{v}; Spatharakes II, Abb. 421) mit ihren Entsprechungen beim dritten Apostel von rechts in der Szene „Austeilung des Brots“ in Brontisi.

[16] Vgl. fol. 14b^{v} (Buchthal, Palaeologan Illumination, Fig. 12) mit den Aposteln in der Szene „Austeilung des Weins“ (Gewandstrukturierung) in Brontisi.

[17] Lazarev, Pittura, Abb. 495 f., 499, 498.

[18] Vgl. etwa die Figuren der Fußwaschungsszene (Hamann-Mac Lean und Hallensleben Abb. 340).

konstantinopolitanischen Chorakirche[19] (ab 1315), wobei aber deren manierierte, geometrisierende „Extravaganzen“ gemildert, „abgerundet“ werden. Auch die Fresken des Kalliergis in der Erlöserkirche von Beroia[20] (1315) sind in mancher Hinsicht gut vergleichbar.

Der Freskenzyklus ist von allerhöchster, für ganz Kreta ungewöhnlicher Qualität. Ihretwegen ist die Vermutung[21], ihr Schöpfer, ein Künstler „ersten Ranges“, sei direkt aus Konstantinopel oder Thessalonike gekommen, zweifellos besonders ansprechend, wenn auch nicht beweisbar[22].

Zeit: Um 1320.

95 *Lampene/Hagios Basileios,*
Kirche der Panagia, 2. Freskenschicht[23]*;*
Abb. 93.

Bei dem Monument handelt es sich um eine Kreuzkuppelkirche, in deren Innenraum noch Reste von Fresken in mehreren Schichten erhalten sind. Am wichtigsten und ausgedehntesten sind die der zweiten Schicht:

Bedeutungsvoll sind vor allem die Reste einer Koimesisdarstellung: Zarte, schlanke Gestalten, die in Gewänder mit linear in weichen Kurven verlaufenden Lichtern gehüllt sind.

Faltenmuster in der konstantinopolitanischen Chorakirche (ab 1315) zwar hier und da vergleichbar, aber in geometrische Linienabschnitte zerbrochen[24]. Auch die Farbgebung ist eine andere: Gegenüber den Malereien der Chorakirche wirkt das Kolorit in Lampene viel weniger bunt, stumpfer, aber auch leichter: Braun in vielerlei Abstufungen, dazu Ocker- und Grautöne, auch noch ein leicht verwaschenes Weiß geben den Bildern einen sehr homogenen „Klang“.

Auch die Malereien der späten Milutinschule weisen keine so gerundet fließenden Lichtlinien und kein derartiges Kolorit auf[25]. Gut vergleichbar die Bilder des

[19] Vgl. allenthalben Form, Ort und Technik („Lagentechnik“!) der Weißlichter. Sehr ähnlich auch die Köpfe und Gewänder der Wandheiligen in beiden Monumenten (in der Chorakirche etwa der hl. Theophanes: Underwood, Kariye III, 433).

[20] Vgl. etwa die Apostel in der dortigen Koimesisszene (Pelekanides, Kalliergis, Athen 1973, Taf. 13) mit den Aposteln der Apostelkommunion in Brontisi.

[21] Chatzedakes, Wandmalereien 87.

[22] Alles spricht gegen die These von BK 119 f., die Brontisifresken stünden in Beziehung zu Mistras, speziell zu den Bildern der dortigen Aphentikokirche.

[23] BK 284 ff., Abb. 244; Pelantakes 21 ff.; RbK IV, Sp. 1124.

[24] Vgl. etwa den Moses der Szene des „Brennenden Dornbusches“ (Underwood, Kariye III, 451). Etwas weicher gelegentlich die Mosaiken: Wassereingießerin in der Szene der Mariengeburt (ebd. II, 101), Christus in einer Wunderszene (ebd., 254). Lampene kennt die „Lagentechnik“ der Chorakirche nicht.

[25] Vgl. Millet-Frolow III, Pl. 83,4 (Staro Nagoričino, 1316/8: Zwei stehende Apostel links in der Szene der Fußwaschung), Petković I, Taf. 48 a,b (Gračanica).

Cod. Vat. gr. 361[26] aus den 1320er–Jahren und des Cod. Ambros. F 61 Sup.[27] aus dem Jahr 1322, sowie die Moskauer Zwölfapostel–Ikone[28].

Zeit: Um 1320 oder bald danach.

[26] Fol. 14b^v (Buchthal, s. Anm. 80): Vgl. damit den Apostel links von Maria in Lampene (Standmotiv, System der Falten auf dem Oberschenkel, Zickzacksaum des Umhangs, Gestaltung der Lichter).

[27] Vgl. die Lichter auf dem Gewand des Evangelisten Matthäus (Spatharakes II, Abb. 421) mit denjenigen auf dem Gewand Christi in Lampene.

[28] Lazarev, Pittura, Abb. 495 f. Vgl. die Lichter mit denjenigen auf dem Gewand Christi in Lampene.

Wichtige Monumente der „vermischten“, vergröberten Stilform

Datiert

96 *Xydas/Pedias,*
Kirche des hl. Georgios, 1321[1]:
Abb. 94.

Manches Detail noch altertümlich (z.B. Christus der Taufszene), überraschend neu aber, wie stark der Maler vom Malerisch–Farblichen her konzipiert (Eigenwert der satten, dunkel glühenden Farben, Sinn für Farbkontraste). Verwischte Umrisse, geringe Rolle der Zeichnung, weiche Modellierung der Gesichter (mit viel Grün und Weiß) und Körper.

Die weißen Lichter (Wandheilige, Baiophorosszene) das Einzige, was Bezug zum „Zweiten Paläologenstil“ aufweist: Gut vergleichbar hierin die Bilder des (selbst provinziellen) Cod. Ambros. F 61 Sup.[2] aus d.J. 1322. Ansonsten gibt es auch Bezüge zu Werken des späten 13. Jahrhunderts[3], deren Vorbild freilich stets aufs äußerste vereinfacht wird.

Ein provinzieller Maler, dessen Stärke die Farbe ist; er ist ansonsten wenig begabt, sucht eklektisch zusammen, was er finden kann.

Undatiert

97 *Phres–Tsiskos/Apokoronas,*
Kirche des hl. Georgios[4]:
Abb. 97.

Malereien eines wenig begabten provinziellen Malers, in denen noch weitgehend Verwilderungsformen des „Schweren Stils“ dominieren (ungelenke Figuren, zunehmende Neigung zur geometrischen Stilisierung; viele Details zeigen jedoch einen Zusammenhang mit den Bildern des Andreas–Exokklesions von Hodegetria/Kainurgio, s.o. Nr. 86). Elemente des „Zweiten Paläologenstils“ weisen jedoch die Hypapanteszene (speziell auf dem Gewand der Maria) und vor allem die Köpfe der Apsishierarchen auf; bei letzteren sind neben Anklängen an Entsprechungen

[1] Arch. Deltion 28 Chron. (1973) 598, Taf. 566 α; Chatzedakes, Wandmalereien 67 f.; Kalokyres, Abb. BW 67 f.; RbK IV, Sp. 1116.

[2] Fol. 18^v, 126^v, 316^v (Spatharakes II, 421–423).

[3] Cod. Athen. Mus. Byz. 155 (1292), fol. 97^v (Spatharakes II, 370). Mosaikikone der Kreuzigung (ehem. Berlin, Staatl. Museen; Lazarev, Pittura, Taf. 427; sehr ähnlicher Einsatz der Lichter, in der Qualität freilich um Welten unterschieden!).

[4] Lass. 1969, 471 f., Abb. 118–122; RbK IV, Sp. 1117.

in der Ohrider Peribleptoskirche[5] (1295), im Protaton[6] (um 1300) und in der Euthymioskapelle von Thessalonike[7] (1303) vor allem Parallelen zu den früheren Werken der Milutinschule (vor allem die Königskirche von Studenica, 1315) nicht zu übersehen[8]. Ein mäßig talentierter Maler hat deren Anregungen vergröbert, linear-farbig umgeformt (wobei die beiden gut erhaltenen Hierarchenköpfe in der Apsis noch am besten gelungen sind).

Zeit: Um 1315/20?

98 *Kritsa/Merabello,*
Kirche der Panagia i Kera, Süd„schiff"[9]*:*
Abb. 95, 96.

In den Bildern – Szenen des Marienlebens – sind eklektisch Elemente verschiedener Herkunft vereint. Der Maler (oder: die Maler[10]) wählte seine Vorbilder, wo er nur konnte, und „arbeitete" die Kunst der letzten fünfzig Jahre „auf"; von Mustern in der Sopoćaninachfolge (1270er–Jahre) bis in die Zeit um 1320 reichen die zu beobachtenden Parallelen: In der Monumentalmalerei finden sich Vorbilder in Sopoćani (1270–er Jahre; Beispiel: Gewanddrapierung in der Szene der Flucht nach Ägypten[11]), in der Panagia Paregoritissa von Arta (um 1290; Joseph in der Szene „Josephs Traum"[12]), in der Nikolaoskirche von Prilep (1298; Joachim, Anna in der Szene „Joachim und Anna vor der Goldenen Pforte"[13]), in der Königskirche von Studenica (1314; junge Dienerin links in der Szene „Οἰκεία τοῦ Ἰωακείμ"[14]), in der Kirche des hl. Nikitas von Čučer (1316/7; Kopf des Ezechiel in der Szene „Die Gottesmutter als verschlossene Tür"[15]), in Staro Nagoričino (1316/8; Kopf

[5] Miljković–Pepek, Michael&Eutychios, Skopje 1967, Taf. IV, VII, XXIV, XXIX.
[6] Ebd., Taf. L, LI, LXI.
[7] G. und M. Sotiriu, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Athen 1952, Taf. 85α, 90β, 91β, 92α.
[8] Miljković–Pepek, op.cit., Taf. LXXXVIII f., CII (sehr ähnlich!). Man beachte die völlig identischen Gestaltungsprinzipien, sowohl bei den Gesichtsdetails, wie auch bei Haar und Bart.
[9] Arch.Deltion 27 Chron. (1972) 668 f., Taf. 621; id. 28 Chron. (1973) 602 f., Taf. 571α; K.D. Kalokyres, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κρήτης. KX 6 (1952) 213–270, Taf. 6–23, Plan: Abb. 7; Chatzedakes, Wandmalereien 61 f., 89, Taf. 2,1; M. Mpormpudakes, Panagia Kera. Athen o.J., Abb. 33 f., 39–52; BK 110, 428 ff., Abb. 62, 403, 407; RbK IV, Sp. 1117 f.
[10] Angesichts des eklektischen Charakters dieser Malerei ist eine eventuelle Scheidung von Händen kaum möglich (ein ansatzweiser Versuch bei Kalokyres, op.cit., 238 f.).
[11] Vgl. etwa die Apostel des Marientods (Lazarev, Pittura, Taf. 437).
[12] Vgl. etwa Sophonias, Jesaias (Belting u.a., The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos [Fethiye Camii] at Istanbul. Dumbarton Oaks Studies XV, Washington 1978, Taf. 123).
[13] Vgl. Figuren der Kreuzigungsszene (Millet–Frolow III, Pl. 25,2).
[14] Vgl. das Mädchen ganz rechts in der Eisodiaszene (ebd., Pl. 61,1).
[15] Vgl. Abraham in der Philoxenie–Szene (Miljković–Pepek, op.cit., Taf. CV; auch Taf. CX).

des hl. Gregor in der Apsis[16]) und in der Chorakirche von Konstantinopel (ab 1315; Joachim der Szene „Die Wasserprobe"[17]; zwei ikonographische Details[18]). Anklänge sind auch zu beobachten an die drei Moskauer Ikonen (alle 1. Viertel des 14. Jahrhunderts) der Zwölf Apostel[19] (Lichter auf dem Gewand der Maria in der Szene „Die Gottesmutter als verschlossene Tür"), der Verkündigung[20] und des Marientods[21] (Lichter auf dem Gewand Joachims in der Szene „Die Wasserprobe"). In folgenden Handschriften finden sich Bilder, die in Details an die Malereien dieser Kirche erinnern: Cod. Athen. Mus. Byz. 155 (1292; das Bild des Evangelisten Lukas[22] weist in der Gestaltung des Lukas und der Hintergrundarchitektur größte Ähnlichkeiten mit der Gestalt Josephs in der Szene „Josephs Traum" und mit den Hintergrundarchitekturen in Kritsa auf), Cod. Marc. gr. I 20 (1302; Thron Marias in der Szene „Josephs Traum"[23]), Cod. Vatop. 938 (1304; Kopf Ezechiels in der Szene „Die Gottesmutter als verschlossene Tür"[24]), Cod. Dionysiu 80 (1317; Gewänder von Joachim und Anna in der Szene „Joachim und Anna vor der Goldenen Pforte"[25]) und Cod. Ambros. F 61 Sup. (1322; Hintergrundarchitekturen[26]). In jedem Fall sind diese Vorbilder provinziell vergröbert, aber auch „dynamisiert" worden:

Was alle Darstellungen, trotz ihrer (durch die verschiedenen Quellen bedingten) „Buntheit", zu einem höchst eindrucksvollen Ganzen zusammenschließt, ist ein überall festzustellender einheitlicher Gestaltungswille: Alle durchzieht sie eine oft derbe, expressive Dynamik. Noch ist etwa in den Gesichtern nicht jedes Detail formal einem Ganzen untergeordnet (s. etwa die Lichtkringel auf einigen Wangen), aber es wird Zeichen einer sämtliche Figuren durchwehenden Kraft; dazu trägt auch deren betonte Körperlichkeit bei, die nichts Ruhiges an sich hat. Entsprechendes gilt auch für die Landschafts- und Architekturräume der szenischen Darstellungen. Sie sollen „Bühnenraum" schaffen (s. etwa die geschwungene Exedra der Szene „Die Wasserprobe"), geraten aber gerne zu rauhen, bunten Flächenmustern (aber anders etwa die Szene von Mariä Geburt, wo ein echter

[16] Vgl. Millet–Frolow III, Pl. 117.
[17] Vgl. die allgemeine Gestaltung der Lichter auf den Gewändern.
[18] Gabentisch hinter Annas Lager in der Szene der Mariengeburt (alle anderen Darstellungen dieser Szene haben hier ein Mäuerchen; Underwood, Kariye II, Taf. 98); die Augen des träumenden Joseph in der Szene „Josephs Traum" sind offen (ebd., Taf. 153).
[19] Lazarev, Pittura, Taf. 495 f.
[20] Ebd., Taf. 499.
[21] Ebd., Taf. 498.
[22] Fol. 97ᵛ (Spatharakes II, Abb. 370).
[23] Vgl. Thron des Evangelisten Johannes, fol. 198ᵛ (ebd., Abb. 395).
[24] Vgl. Kopf des Matthäus, fol. 18ᵛ (ebd., Abb. 396).
[25] Vgl. Johannes und Prochoros, fol. 275ᵛ (ebd., Abb. 413).
[26] Vgl. fol. 18ᵛ, 126ᵛ, 316ᵛ (ebd., Abb. 421–423).

in der Ohrider Peribleptoskirche[5] (1295), im Protaton[6] (um 1300) und in der Euthymioskapelle von Thessalonike[7] (1303) vor allem Parallelen zu den früheren Werken der Milutinschule (vor allem die Königskirche von Studenica, 1315) nicht zu übersehen[8]. Ein mäßig talentierter Maler hat deren Anregungen vergröbert, linear-farbig umgeformt (wobei die beiden gut erhaltenen Hierarchenköpfe in der Apsis noch am besten gelungen sind).

Zeit: Um 1315/20?

98 *Kritsa/Merabello,*
Kirche der Panagia i Kera, Süd„schiff“[9]*:*
Abb. 95, 96.

In den Bildern – Szenen des Marienlebens – sind eklektisch Elemente verschiedener Herkunft vereint. Der Maler (oder: die Maler[10]) wählte seine Vorbilder, wo er nur konnte, und „arbeitete“ die Kunst der letzten fünfzig Jahre „auf“; von Mustern in der Sopoćaninachfolge (1270er–Jahre) bis in die Zeit um 1320 reichen die zu beobachtenden Parallelen: In der Monumentalmalerei finden sich Vorbilder in Sopoćani (1270–er Jahre; Beispiel: Gewanddrapierung in der Szene der Flucht nach Ägypten[11]), in der Panagia Paregoritissa von Arta (um 1290; Joseph in der Szene „Josephs Traum“[12]), in der Nikolaoskirche von Prilep (1298; Joachim, Anna in der Szene „Joachim und Anna vor der Goldenen Pforte“[13]), in der Königskirche von Studenica (1314; junge Dienerin links in der Szene „Οἰκεία τοῦ Ἰωακείμ“[14]), in der Kirche des hl. Nikitas von Čučer (1316/7; Kopf des Ezechiel in der Szene „Die Gottesmutter als verschlossene Tür“[15]), in Staro Nagoričino (1316/8; Kopf des hl. Gregor in der Apsis[16]) und in der Chorakirche von Konstantinopel (ab 1315; Joachim der Szene „Die Wasserprobe“[17]; zwei ikonographische Details[18]). Anklänge sind auch zu beobachten an die drei Moskauer Ikonen (alle 1. Viertel des 14. Jahrhunderts) der Zwölf Apostel[19] (Lichter auf dem Gewand der Maria in der Szene „Die Gottesmutter als verschlossene Tür“), der Verkündigung[20] und des Marientods[21] (Lichter auf dem Gewand Joachims in der Szene „Die Wasserprobe“). In folgenden Handschriften finden sich Bilder, die in Details an die Malereien dieser Kirche erinnern: Cod. Athen. Mus. Byz. 155 (1292; das Bild des Evangelisten Lukas[22] weist in der Gestaltung des Lukas und der Hintergrundarchitektur größte Ähnlichkeiten mit der Gestalt Josephs in der Szene „Josephs Traum“ und mit den Hintergrundarchitekturen in Kritsa auf), Cod. Marc. gr. I 20 (1302; Thron Marias in der Szene „Josephs Traum“[23]), Cod. Vatop. 938 (1304; Kopf Ezechiels in der Szene „Die Gottesmutter als verschlossene Tür“[24]), Cod. Dionysiu 80 (1317; Gewänder von Joachim und Anna in der Szene „Joachim und Anna vor der Goldenen Pforte“[25]) und Cod. Ambros. F 61 Sup. (1322; Hintergrundarchitekturen[26]). In jedem Fall sind diese Vorbilder provinziell vergröbert, aber auch „dynamisiert“ worden:

Was alle Darstellungen, trotz ihrer (durch die verschiedenen Quellen bedingten) „Buntheit“, zu einem höchst eindrucksvollen Ganzen zusammenschließt, ist ein überall festzustellender einheitlicher Gestaltungswille: Alle durchzieht sie eine oft derbe, expressive Dynamik. Noch ist etwa in den Gesichtern nicht jedes Detail formal einem Ganzen untergeordnet (s. etwa die Lichtkringel auf einigen Wangen), aber es wird Zeichen einer sämtliche Figuren durchwehenden Kraft; dazu trägt auch deren betonte Körperlichkeit bei, die nichts Ruhiges an sich hat. Entsprechendes gilt auch für die Landschafts- und Architekturräume der szenischen Darstellungen. Sie sollen „Bühnenraum“ schaffen (s. etwa die geschwungene Exedra der Szene „Die Wasserprobe“), geraten aber gerne zu rauhen, bunten Flächenmustern (aber anders etwa die Szene von Mariä Geburt, wo ein echter

---

[5] Miljković–Pepek, Michael&Eutychios, Skopje 1967, Taf. IV, VII, XXIV, XXIX.
[6] Ebd., Taf. L, LI, LXI.
[7] G. und M. Sotiriu, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Athen 1952, Taf. 85α, 90β, 91β, 92α.
[8] Miljković–Pepek, op.cit., Taf. LXXXVIII f., CII (sehr ähnlich!). Man beachte die völlig identischen Gestaltungsprinzipien, sowohl bei den Gesichtsdetails, wie auch bei Haar und Bart.
[9] Arch.Deltion 27 Chron. (1972) 668 f., Taf. 621; id. 28 Chron. (1973) 602 f., Taf. 571α; K.D. Kalokyres, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κρήτης. KX 6 (1952) 213–270, Taf. 6–23, Plan: Abb. 7; Chatzedakes, Wandmalereien 61 f., 89, Taf. 2,1; M. Mpormpudakes, Panagia Kera. Athen o.J., Abb. 33 f., 39–52; BK 110, 428 ff., Abb. 62, 403, 407; RbK IV, Sp. 1117 f.
[10] Angesichts des eklektischen Charakters dieser Malerei ist eine eventuelle Scheidung von Händen kaum möglich (ein ansatzweiser Versuch bei Kalokyres, op.cit., 238 f.).
[11] Vgl. etwa die Apostel des Marientods (Lazarev, Pittura, Taf. 437).
[12] Vgl. etwa Sophonias, Jesaias (Belting u.a., The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos [Fethiye Camii] at Istanbul. Dumbarton Oaks Studies XV, Washington 1978, Taf. 123).
[13] Vgl. Figuren der Kreuzigungsszene (Millet–Frolow III, Pl. 25,2).
[14] Vgl. das Mädchen ganz rechts in der Eisodiaszene (ebd., Pl. 61,1).
[15] Vgl. Abraham in der Philoxenie-Szene (Miljković–Pepek, op.cit., Taf. CV; auch Taf. CX).

[16] Vgl. Millet–Frolow III, Pl. 117.
[17] Vgl. die allgemeine Gestaltung der Lichter auf den Gewändern.
[18] Gabentisch hinter Annas Lager in der Szene der Mariengeburt (alle anderen Darstellungen dieser Szene haben hier ein Mäuerchen; Underwood, Kariye II, Taf. 98); die Augen des träumenden Joseph in der Szene „Josephs Traum“ sind offen (ebd., Taf. 153).
[19] Lazarev, Pittura, Taf. 495 f.
[20] Ebd., Taf. 499.
[21] Ebd., Taf. 498.
[22] Fol. 97ᵛ (Spatharakes II, Abb. 370).
[23] Vgl. Thron des Evangelisten Johannes, fol. 198ᵛ (ebd., Abb. 395).
[24] Vgl. Kopf des Matthäus, fol. 18ᵛ (ebd., Abb. 396).
[25] Vgl. Johannes und Prochoros, fol. 275ᵛ (ebd., Abb. 413).
[26] Vgl. fol. 18ᵛ, 126ᵛ, 316ᵛ (ebd., Abb. 421–423).

zeit der Genna–Fresken: Die Fresken in der Erlöserkirche von Kučevište[3] (um 1330) und in der Taxiarchenkirche von Desphine/Phokis[4] (1332) und die Illustrationen in den Codd. Bodl. gr. Th. f. 1[5] (1322/40) und Vallic. F 17[6] (um 1330).

UNDATIERT

102 *Episkope/Mylopotamos,*
Kirche des hl. Ioannes[7]:
Abb. 101.

Pfingstszene bzw. verehrende Engel um ein Marienmedaillon in zwei Kuppeln (über dem Nordost– bzw. Südost–Eckraum) einer Kreuzkuppelkirche, sehr schlecht erhalten.

Die Art, wie die Bilder die Kuppelwölbungen füllen, die Würde, welche die fein differenzierten Gestalten erfüllt, und ihr harmonisches, leuchtendes Kolorit (vor allem Rot, Blau, Violett und Braun) zeugen vom hohen Rang des Malers. Ebenso die vor allem in den anmutigen Engelsgesichtern zu sehende, ganz auf intensive, aber weiche Schatten abgestimmte Modellierung[8] und die präzise Art, wie die kleinteiligen, eckigen Lichter auf den Apostelgewändern ausgeführt sind. Diese, welche die Oberfläche in harte, geometrisch begrenzte Lichtflächen (zumeist Dreiecke) auflösen, die jeweils nur teilweise locker mit Weiß ausgefüllt sind und eher flächig als körperhaft wirken, sind ein guter Beleg für die „klassizistische“ Erstarrungsphase paläologischer Gestaltungsformen und berühren sich eng mit Entsprechungen in Handschriftenilluminationen der 1330er–Jahre[9].

Zeit: Um 1330/5 (die chronologische Anbindung der Fresken an den für das Jahr 1331 nachweisbaren orthodoxen Bischof Makarios[10] hat viel für sich).

(1316/8) den dritten Apostel von links im linken Teil der Apostelkommunion (ebd., Pl. 76,4), den Apostel ganz links ebd., Pl. 96,1, und den Apostel ganz rechts ebd., Pl. 98,2.

3 Nach Đurić 78 f. in der Nachfolge der Milutinschule, diese aber vergröbernd; vgl. dort Abb. 59 (Hintergrundfelsen, Gewandfalten, erzählerisch–dramatische Tendenz).

4 M. G. Soteriu, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ βυζαντινοῦ ναΰδρίου Ταξιαρχῶν Δεσφίνης, in: Deltion IV 3, 1962/3, 175 ff. (Hintergrundlandschaft, Gewänder, dramatische Tendenz).

5 Spatharakes II, Taf. 428 f. (vgl. Szene des Judasverrats, Johannes der Täufer in der Taufszene von Genna).

6 Fol. 171ᵛ, Lazarev, Pittura, Abb. 508 (Lukas; vgl. den Judas in der Szene des Judasverrats von Genna).

7 Arch. Deltion 20 Chron. (1965) 575 f.; BK 299 ff.; RbK IV, Sp. 1122.

8 Dasjenige Element in diesen Bildern, das in die Zukunft weist! Vgl. etwa die Bilder der Panagia Guberniotissa von Potamies/Pedias, s.u. Nr. 110.

9 Vgl. Cod. Vallic. F 17 (1330; Spatharakes II, Abb. 434); cod. Meg. Lavra A 46 (1333; ebd., Abb. 438); cod. Patm. 81 (1335; Evangelist Matthäus: Buchthal, Palaeologan Illumination, Fig. 13; Lukas: ebd., Fig. 18); cod. Athen. Mus. Byz. 157 (1330er–Jahre; Matthäus: ebd., Fig. 20).

10 BK, a.a.O.

103 *Kuphos–Alikianu/Kydonia,*
Kirche des „Ai Kyr Iannis“[11]:
Abb. 102.

Zu der Bilderschicht aus dieser Zeit gehören vor allem die Platytera der Apsis, einige Heiligengestalten, wie der hl. Panteleimon, und vor allem die große Pfingstdarstellung.

Zarte und doch hoheitsvolle Gesichter, körperhaft modelliert. Paläologische Faltenmuster beherrschen noch die gesamten Gewandoberflächen, aber in einer „ausgetrockneten“, stark schematisierten, stellenweise gar nicht mehr verstandenen Manier (etwa der doppelte Faltenwinkel in Schienbeinhöhe bei jeder Figur); diese wirkt jedoch nicht grob, sondern leicht und „fein“. Parallelen finden sich in Handschriftenilluminationen um 1330[12].

Zeit: 1330/40[13].

104 *Latsida/Merabello,*
Kirche der hl. Paraskeue[14]:

Große Gestalten von zarter Strenge. Weiche, fast üppige Gesichtsmodellierung bei dem Christus Emanuel und dem linken Engel in der Apsiswölbung.

Da nur sehr wenig erhalten (vor allem keine Gewänder), chronologisch nur schwer zu fixieren. Die Gesichtsmodellierung derjenigen im vorherigen Monument vergleichbar. Darum:

Zeit: Gegen 1340?

105 *Kritsa/Merabello,*
Kirche der Panagia i Kera, Nord„schiff“[15]:
Abb. 103, 104.

Die Bilder, Szenen eines Jüngsten Gerichts[16], schließen stilistisch an die Fres-

---

11 A. K. Orlandos, Δύο βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς δυτικῆς Κρήτης. Orlandos, Arch. 8,1 (1955/6) 170 ff., Abb. 41–57; BK 238 ff.; RbK IV Sp. 1123 f.

12 Cod. Lond., Add. 11.838 (1326), fol. 135ᵛ (Spatharakes II, Abb. 431), noch etwas weniger erstarrt als die Fresken. Cod. Patm. 81 (1335), fol. 238ᵛ (Spatharakes II, Abb. 444), gut vergleichbar. Cod. Petrop. gr. 235 A (1337? Aus Anchialos/Böotien: Spatharakes I, 62), vor allem Spatharakes II, Abb. 450, sehr gut zu vergleichen.

13 Etwas später der Ansatz von Orlandos a.a.O. 204: 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Im 15. Jahrhundert (BK 240) können andere Bilder dieser Kirche entstanden sein.

14 RbK IV, Sp. 1123.

15 Arch.Deltion 29 Chron. (1973/4) 938 f.; K. D. Kalokyres, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κρήτης. KX 6 (1952) 213–270, Taf. 6—23, Plan: Abb. 7; Chatzedakes, Wandmalereien 62, 89; M. Mpormpudakes, Panagia Kera. Athen o.J., Abb. 53–59; BK 110, 428 ff., Abb. 404, 406 f.; RbK IV, Sp. 1122 f.

16 Die Christus–Panagia–Gruppe am östlichen Durchgang zwischen Mittel- und Süd„schiff“ könnte auch vom Nord„schiff“–Meister stammen: Vgl. die Lichter auf dem Gewand Christi mit denjenigen auf dem Gewand des Pantokrators der Nordapsis, die Gesichtsmodel-

ken des Süd„schiff“-Zyklus derselben Kirche (s.o. Nr. 98) an; es ist sogar nicht auszuschließen, daß dessen Meister, auf einer späteren Entwicklungsstufe, hinter ihnen steht(-en)[17]. Die packende Dynamik, welche dessen Szenen durchzog, ist hier ins Helle, Lockere gewendet. Am überzeugendsten ist diese Kunst, wo sie Heiteres, Leichtes zu gestalten hat (Paradiesesgarten). Die Figuren, welche jegliche massige Schwere verloren haben, bewegen sich ganz frei. Aller linearen Starrheit ledig sind die lichten Farben aufgetragen. Großzügig wirken die Gewanddrapierungen: Schwungvolle, weitgestreckte Faltenbündel; retrospektive Details aus dem Repertoire des „Zweiten Paläologenstils“ treten nur noch als Einsprengsel dazwischen auf, sind jedoch in Abmessung und Grad der Vereinfachung den neuen Großstrukturen angeglichen und dadurch mit ihnen nahtlos zu einem Ganzen gefügt.

An den Bildern zweier Handschriften läßt sich ein vergleichbares Verhältnis alter und neuer Gestaltungselemente beobachten (Cod. Vindob. theol. gr. 300, aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts[18]; Cod. Mosc. gr. 407, aus der Mitte des 14. Jahrhunderts[19]), während diejenigen im Cod. Patm. 81 (1335) beide noch disparat auseinanderhalten[20], im ganzen überhaupt noch starrer und weniger schwungvoll gerundet wirken.

Diese Bilder weisen schon entschieden auf die folgende Stilstufe hin.

Zeit: Gegen 1340.

lierung (Augenpartie!) hier und dort, die Palmettenornamentik im Nimbus Christi mit derjenigen rechts der Nordapsis.

17 Vgl. etwa Mpormpudakes, op.cit., Abb. 47 (Süd: Joseph) mit Abb. 55 (Nord: Engel), Abb. 50 (Süd: Joseph) mit Abb. 59 (Nord: Petrus).

18 Lazarev, Pittura, Abb. 506 f.

19 Ebd., Abb. 509–517.

20 Vgl. etwa fol. 238v (Johannes; Spatharakes II, Abb. 444) mit den thronenden Vorvätern des Jüngsten Gerichts, fol. 16v (Matthäus; ebd., Abb. 441) mit den thronenden Aposteln des Jüngsten Gerichts.

X. DIE PALÄOLOGISCHE MALEREI KRETAS IM 2. DRITTEL DES 14. JAHRHUNDERTS

Nicht überall in der Forschung genießt diejenige Phase der paläologischen Malerei, welche auf den „Zweiten Paläologenstil“ folgt, ein hohes Ansehen. Demus[1] spricht von einer „Krise“, die nach dem vorhergehenden „robusten Klassizismus“ im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts die Entwicklung der byzantinischen Malerei beherrsche. Er konstatiert eine Zweiteilung in den Stiltendenzen: zum einen eine Art byzantinisches „Rokoko“, welches den Stil der Fethiyemosaiken fortsetze, sich allmählich in „Barock“ wandle und in den neuen Stil der zweiten Jahrhunderthälfte („erregter Expressionismus“) einmünde; zum anderen der Versuch, den Stil der Chorakirche zu konservieren, eine traditionsverhaftete, sterile Kunst, die um die Jahrhundertmitte, vollkommen versteinert, „wahrscheinlich“ ihr Ende finde[2]. Ein günstigeres, weitaus differenzierteres Bild entwirft Đurić[3], bezogen zwar zunächst auf die in Jugoslawien erhaltenen Monumente, jedoch an vielen Stellen erfolgreich um den Nachweis bemüht, daß in deren Fresken sich überregionale, von den großen Zentren (Konstantinopel, Thessalonike) ausgehende stilistische Strömungen widerspiegeln[4]. Neben einem durchgängig zu beobachtenden Entwicklungsstrang, der die Lösungen der ersten Jahrhunderthälfte fortführe[5] („Akademismus“), registriert er – grob aufgezählt – völlig antiklassisch ausgerichtete Monumente, deren Streben auf Ausdruck gerichtet sei[6], eine „barocke Etappe“ (kräftige Kontraste, Modellierung, ungestümes Temperament)[7], sowie ein lyrisch gestimmtes, aufs höchste verfeinertes „Rokoko“[8]. Seine Darstellung erweist sich

1 O. Demus, The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Palaeologan Art; in: Underwood, Kariye IV, 152 ff.

2 Demus führt als Beispiele für die erste Stiltendenz das Oxforder Menologion Bodl. gr. theol. f. 1, die Dodekaorton-Mosaiken in Florenz und die Verkündigungsikone im Victoria- u. Albertmuseum an, für die zweite die Demetriuskirche von Peć, Dečani, die Codices Sinait. gr. 152, Patm. 81.

3 Đurić 77 ff.

4 Dabei sei die Kunst Ohrids für die fortschrittlichsten Strömungen der Kunst von Byzanz offener als das konservative Serbien (Đurić 100).

5 Beispiele: Dečani, Demetriuskirche in Peć u.a. Đurić gewinnt diesem Akademismus, dem er durchgängig Kontakt mit der konstantinopolitanischen Kunst bescheinigt (Đurić 86), durchaus auch positive, neue Züge ab (ebd.).

6 Es handelt sich um Monumente, in denen mönchische Ideale ihre Verwirklichung fanden: Lesnovo u.a.

7 Beispiele: Psača, Rečani.

8 Beispiele: Narthex der Sophienkirche von Ohrid (Maler Ioannes Theorianos), Mateić, Chöre der Apostelkirche von Peć, Zaum (ausgemalt wohl von einem Künstler aus Thessa-

als sehr fruchtbar für die Erschließung der kretischen Malerei dieser Zeit[9]. Viele seiner Beobachtungen lassen sich nämlich an ihr wiederfinden – Parallelen, die die weiterhin unverminderte Strahlkraft der künstlerischen Zentren, wie er sie für Jugoslawien annimmt[10], auch für Kreta bestätigen.

Ähnlich wie dort, war auch hier diese Epoche künstlerisch ungemein produktiv. Schon die große Zahl der ihr zuzurechnenden Monumente zeigt das, ebenso ihre oft sehr ansprechende Qualität: Die kretische Kunst könnte (wie die jugoslawische) wohl dazu beitragen, über das Konstatieren einer „Krise"[11] hinauszukommen, wenn es um ein tieferes Verständnis der byzantinischen Malerei dieser Zeit geht.

Gesamtmerkmal dieser Stilphase scheint ein entschiedenes Übergewicht der Form über den Ausdruck zu sein: Die Körper schließen sich stärker zu einer Einheit zusammen, die weniger durch voluminöse Fülle gekennzeichnet ist als vielmehr durch eine deutlich markierte Außenfläche, welche sie gegeneinander und gegen den Raum abschließt. Das Spiel der Lichter (im Sinne des „Zweiten Paläologenstils") ist auf ihr – abgesehen von gelegentlichen peripheren Rudimenten – verschwunden, schlichtere, großzügigere Faltensysteme treten – wenn überhaupt – an seine Stelle (häufig durchgängige Längsfalten, bei denen gerne ein scharfer Grat beleuchtete und beschattete Seite trennt; und am unteren Teil der Untergewänder immer wieder „Faltenplatten": beleuchtete breite Längsstreifen, getrennt durch sie unterschneidende dunkle Furchen[12]). Nicht selten hat diese Außenfläche etwas metallisch-Hartes, ja Kühles; auf manchen Körperpartien (vor allem den Oberschenkeln) spiegelt sich dazu noch gerne das Licht, was den Eindruck einer glatten Grenzfläche unterstreicht (manchmal noch betont durch quer dazu verlaufende, gänzlich tiefelose „Faltenstreifen"). Was an den Körpern insgesamt zu beobachten ist, gilt auch für die Köpfe der Figuren: Auch sie schließen sich deutlich zu einer, vielfach glatten, Einheit zusammen; anfänglich noch auftretende Grünschatten, ein Erbe vorhergehender Kunstübung, verschwinden auf den Gesichtern, mit wenigen Ausnahmen, gänzlich und machen einer sehr subtilen, zart abstufenden Modellierung allein in Braun- und Ockertönen Platz. Mimik, Gestik und Bewegung dieser Gestalten sind in der Regel sehr zurückhaltend, alles Dramatische, Aufgeregte ist aus ihnen verschwunden und hat allenfalls zarten seelischen Bezügen zwischen den Figuren Platz gemacht. Die Landschaftsformen in den Bildhintergründen verlieren alles Bizarre; die Berge bekommen große, schlichte Formen, die sich ebenfalls deutlich nach außen abgrenzen. Nicht anders ist es bei den Architekturelementen; ihnen fehlt nun jede Überladenheit und Schwere, sie werden zu tafelförmigen „Stellwänden", als Flächen gesehen, die – je nachdem – in Schatten oder Licht liegen. Dezente Zurückhaltung kennzeichnet auch das Kolorit: Grellheit und Expressivität sind vermieden, vielfach dominieren aparte Zwischentöne.

lonike; Đurić 105), Veliki Grad von Prespa u.a. Sein Begriff „Rokoko" meint eine Gruppe anderer Monumente als derjenige von Demus.

9 Sehr viele Forschungsergebnisse findet ja der an der Kunst dieser Zeit, überhaupt an der späteren Paläologenkunst Interessierte, nicht vor. Lazarev (Pittura) sieht mit der von ihm für die Zeit um 1350 konstatierten Wende vom malerischen zum linearen Stil vielleicht schon etwas Richtiges, bleibt aber doch viel zu summarisch.

10 S. Anm. 4.

11 S. Anm. 1.

12 An untergeordneter Stelle findet sich so ein Drapierungsmuster auch schon in den Bildern der Chorakirche (z.B. Underwood, Kariye III, Taf. 355 [unterste Gewandpartien]).

Selbstverständlich ist dieses Gesamtbild in jedem Monument sehr verschieden ausgeprägt vorzufinden. Darüber hinaus läßt sich auch eine gewisse Entwicklung innerhalb der drei, vier Jahrzehnte (ca. 1335–1365/70) dieser Stilphase ausmachen, die sich als zunehmende Differenzierung, ähnlich dem von Đurić entworfenen Bild (s.o.), verstehen läßt. Während eines frühen Abschnitts (bis ca. 1345) formiert sich der neue Stil: Tendenzen der vorausgehenden Phase wirken noch weiter (z.B. ist in einigen Monumenten noch eine gewisse Dramatik zu verspüren; das Kolorit kann noch kräftige, klare Farben aufweisen; die Gesichter sind nicht selten mit harten Grünschatten modelliert), andererseits ist eine neue Organisation der Bilder nicht zu übersehen, die auf Klarheit und Ausgewogenheit der Komposition hinzielt; Figuren und Hintergründe werden schon zumeist in der oben beschriebenen Weise schlichter gestaltet. Insgesamt ließe sich der Stil dieser frühen, formativen Phase als „klassisch" bezeichnen (und außerkretische Parallelen sind zumeist derart etikettiert worden). Dies gilt grundsätzlich auch für die Malereien des nächsten Stilabschnittes (ca. 1345–1355): Die klassische Grundhaltung findet in ihnen sogar erst ihre volle Ausprägung, und manches Werk (z.B. Krustas, Malles, Meister 2 in Limnes) möchte man geradezu als Musterexemplar für die gesamte Stilepoche herausstellen. Dem genaueren Blick offenbaren sich freilich Unterschiede: Neben der mehr runden, schlichten Klassizität im engen Sinn des Worts (Malles) findet sich auch die eher flache, aparte Variante (Krustas) ebenso wie die glatte, elegante Version des Stils (Lambiotes, Anogeia), es gibt Fresken, in denen die Form gefroren, erstarrt erscheint (Thronos), in anderen wirkt sie eher weich und mild (Topolia) oder zierlich–verspielt (Gerakari). Ansätze zu diesen verschiedenen Ausprägungen des Stils finden sich schon hie und da im Jahrzehnt zuvor, es ist auch mit regionalen Traditionen zu rechnen[13], welche diese Ansätze fortführten. Sie entfalten Möglichkeiten, die alle in dem einen Stilideal der Zeit enthalten sind[14] und für die Etikettierungen wie z.B. „Rokoko" eine erste ungefähre

13 Ganz besonders deutlich ist eine solche im westlichen Mittelkreta (Eparchien Mylopotamos, Amari, Hagios Basileios) zu registrieren; ihre Wurzeln könnten bis in die Zeit des früheren 14. Jahrhunderts zurückreichen (Genna 1329, Episkope; s.o. Nr. 101, 102).

14 Sieht man einmal eventuell von ein paar Freskenzyklen (Xydas, Meister 1 in Limnes) ab,

Charakterisierung, aber nicht mehr, darstellen mögen (auf die Länge verbauen sie sogar eine tiefere Erkenntnis, indem sie einen genaueren, differenzierteren Blick verhindern). Dieser Entfaltungsvorgang setzt sich in einem dritten Stilabschnitt (ca. 1355–1365/70) fort; die verschiedenen Wege entfernen sich stärker voneinander. Das Zarte wird weiter verfeinert (Kritsa, Konstantinskirche; Spili; Meister 2 von Diskuri), manierierte, höchst persönliche Lösungen gibt es ebenso (Smilen, Apodulu) wie „lyrische" Dezenz (Hagia Irene) oder die Fortsetzung der schlichten, „klassischen" Manier (Papagiannadon). Vor allem aber ist jetzt auch nicht selten (Blithias, Palaia Rumata, Butas u.a.) ein Absinken des Stils ins Vulgäre, Provinzielle festzustellen; er wird dabei veräußerlicht, vergröbert, verwässert, verfällt ins formlose „Erzählen", löst sich auf. Alles Zeichen dafür, daß ein Endpunkt erreicht ist – Platz für eine neue Wendung in der Geschichte der byzantinischen Malerei Kretas (wobei freilich der neue Stil in manchem Zug sehr wohl den alten fortsetzt).

die von harter Expressivität gekennzeichnet sind; aber selbst in ihnen ist dieses Stilideal in gewisser Weise anwesend.

Wichtige Monumente aus dem formativen Abschnitt der Stilphase

Datiert

106 *Sarakena/Selino,*
Kirche des hl. Ioannes, 1343 (oder 1346)[1]:
Abb. 105.

Frühester sicherer Beleg des Paläologenstils überhaupt in der hochkonservativen Südwestecke Kretas (wo bis dahin J. Pagomenos und sein Umkreis tonangebend waren; s.o. S. 95 ff.). Die wenigen Reste zeigen z.T. für ihre Entstehungszeit schon Veraltetes (vgl. vor allem den Christus der Anastasisszene mit dem Evangelisten Lukas im Cod. Vallic. F 17, fol. 17v[2] [ca. 1330] und noch mehr mit dem Johannes der Szene „Johannes und Prochoros" im Cod. Patm. 81, fol. 238v[3] [1335]); auf der Höhe der Zeit sind jedoch die Köpfe, vor allem der klassisch-hoheitsvolle, formal völlig „gebändigte" der Panagia in der Apsiswölbung: Große, glatte Gesichtsflächen, kräftig modelliert, am Rand mit schmalem grünem Schattenstreifen (Parallelen: Köpfe der Drei Jünglinge im Feuerofen im Cod. Mosc. gr. 407, fol. 500v[4] [Lazarev, Pittura 371: 1340/50], der Kaiserin Jelena in Lesnovo[5] [1347/8] und – vollständig, bis ins Detail, parallel – von jugendlichen Gestalten in der Demetrioskirche in Peć[6] [ca. 1345]).

Undatiert

107 *Xydas/Pedias,*
Kirche des hl. Nikolaos[7]:
Abb. 106.

Die vorausgehende Stilstufe ist hier mit vielen Formeln noch präsent, jedoch aufs höchste vergröbert und in völliger Disintegration begriffen, der jedoch Ausdruckswerte abgewonnen werden: Harter, expressiver Stil, der Dramatik nicht vermeidet (s. Szene des Judasverrats[8]). Kräftige, dunkle Farben dominieren (Violett, Purpur, Blau, Grün, Grau, Ocker). Fest und geschlossen modellierte Gesichter

[1] Lass. 1970, 140 ff., Abb. 170 f.; BK 208; RbK IV, Sp. 1137.
[2] Lazarev, Pittura, Abb. 508.
[3] Spatharakes II, Abb. 444 (vgl. die Bauchpartie, den Querwulst um den Körper, die Schenkel).
[4] Lazarev, Pittura, Abb. 514.
[5] Đurić, Abb. 63.
[6] Ebd., Abb. 54, Taf. XXXV.
[7] Chatzedakes, Wandmalereien 67, Taf. 3,1; RbK IV, Sp. 1127.
[8] Chatzedakes a.O.

(intensive grüne Schatten), Gewanddrapierungen im „neuen Stil“ (Faltenstreifen und -platten; s. etwa die Figur des Judas in der Prodosia–Szene) und vor allem die stilistische Gesamthaltung zeigen schon die neue Stilphase: Streben nach formaler Bändigung, Beruhigung (hier durch Erstarrung, wie gefroren wirkende Bewegungen).

Parallelen der 1330er/40er-Jahre (Cod. Patm. gr. 81[9] [1335], Erlöserkirche in Kučevište[10] [ca. 1330], Lesnovo[11] [1347/8], Krustas/Merabello[12] [dasselbe Jahr, s.u. Nr. 115]).

Zeit: Um 1340.

108 *Doraki/Monophatsi,*
Kirche der Panagia[13]*:*
Abb. 107.

Noch schwere Körper, entschieden einheitlich modelliert (Crucifixus der Kreuzigungsszene), Gewänder teilweise stark zerfurcht, wie aus Holz geschnitzt (Beisiel: Johannes der Kreuzigungsszene), teilweise großzügig vereinfacht und geschlossen (Beispiel: einige Himmelfahrtsapostel). Erregte Bewegungen sind noch nicht vermieden (Himmelfahrtsapostel). Qualitätvolle Kunst, die noch sehr lebendig wirkt; die Entwicklung der neuen Stilphase steht noch an ihrem Anfang (die Bilder von Krustas [1347/8; s.u. Nr. 115] wirken geschlossener, flacher, diejenigen von Malles [ca. 1350; s.u. Nr. 118] schlichter und stiller).

Zeit: Um 1340.

109 *Kloster Kera/Pedias,*
Katholikon, Fresken im Altarraum[14]*:*
Abb. 108, 109, 110.

Zentraler, äußerst qualitätvoller Beleg für die formative Phase der Stilstufe, in den frühen 70er-Jahren unseres Jahrhunderts entdeckt. Noch nicht völlig ausgeglichener, ausgereifter Stil (flächige stehen z.B. neben körperhaften, kurvig schwungvolle neben sperrig geometrisierten Gestaltungen); das bedeutet aber auch Lebendigkeit, gegenüber der nach außen abgeschlossenen Formalisierung späterer

---

9 Vgl. die Gestaltung der Gewänder und Gesichter etwa auf fol. 238^{v} (Spatharakes II, Abb. 444): Prochoros – Frauen der Kreuzigungsszene in Xydas.

10 Vgl. die Gewanddrapierung (Đurić, Abb. 59).

11 Vgl. die Härte und Sperrigkeit des Stils hier wie dort, auch gelegentliche Details (Gestaltung der Haare).

12 Prinzipiell, auch in Details, gut vergleichbar, aber kraftloser, feiner, flacher, während die Gestalten in Xydas noch etwas körperhafter wirken.

13 RbK IV, Sp. 1129.

14 Arch.Deltion 26 Chron. (1971) 528, Taf. 544 α, β; id. 27 Chron. (1972) 660 f., 669 ff., Taf. 622, 623 γ; id. 28 Chron. (1973) 602, Taf. 569 β, 570; BK 414 ff., Abb. 390 f.; RbK IV, Sp. 1128 f.

Werke[15] (z.B. Krustas, s.u. Nr. 115). Reste des „Zweiten Paläologenstils“ sind an manchen Stellen unübersehbar (z.B. Gewand Joachims in der Szene Σκηνὴ τοῦ Ἰωακεὶμ und in der Szene „Anna und Joachim an der Goldenen Pforte“), der lockere, freie Stil der Fresken von Genna (1329; s.o. Nr. 101) und des Nord„schiffs“ der Panagiakirche von Kritsa (s.o. Nr. 105) scheint an manchen Stellen fortgeführt zu werden.

Was aber das spezifische Wesen dieser Fresken ausmacht, ist erst in der neuen Stilstufe denkbar: Die schleierhafte Feinheit von Gewändern (Trageengel der Himmelfahrt) ist für sie ebenso bezeichnend wie die fast lyrische Verhaltenheit in den licht- und luftdurchfluteten Szenen aus dem Marienleben, die neben dem äußeren auch einen seelischen Raum zwischen den Figuren öffnen (z.B. in der Szene der zurückgewiesenen Gaben); die klassische Gestaltung der Maria der Verkündigungsszene (Säulenbau, kühl-reservierte Pose) gehört ebenso dazu wie das matt schimmernde, exquisite Kolorit (vor allem: Rostrot, Karmin, Blaugrau, Violettgrau, Graugrün, Grau, Olive, Cremeweiß).

Neben gelegentlichen Anklängen an Parallelen, die in der Kirche der Gottesmutter von Peć (kurz vor 1337) vorliegen (Gewandmodellierung; Kopf und Gesichtstypus[16]; Schrifttypus), fallen eine große Zahl z.T. sehr enger, ja identischer Gestaltungen in der Demetriuskirche von Peć (ca. 1345) auf: Gewänder[17], Köpfe und Gesichter[18], Hintergrundberge[19]. Ähnlichkeiten gibt es auch zu Lösungen in Bildern des Cod. Mosc. gr. 407[20] (Lazarev, Pittura 371: 1340/50).

Zeit: Um 1340.

---

15 Vgl. in beiden Freskenzyklen (Kera – Krustas) etwa die Gestaltung der Hintergrundgebäude und -berge und der Gesichter (in Kera setzen sie sich noch deutlich aus hellen und dunklen Partien zusammen; Grünschatten fehlen freilich).

16 Bei einigen Figuren identisch: Völlig runder Kopf, Kinn- und Stirnpartie nur schwach ausgeprägt (vgl. die Annen in der Szene „Die Jungfrau als Nährerin der Armen“ [Petković II, Taf. XCVIII] mit den Trageengeln der Himmelfahrtsszene in Kera), bzw. glattes Gesichtsoval, Augenhöhlen (vgl. die hll. Daniel und Demetrios [ebd. Taf. CI] mit dem heiligen Diakon unter dem Gabriel der Verkündigung in Kera).

17 Vgl. in Peć den hl. Demetrius (Đurić, Abb. 54) mit den Aposteln und dem Weiseengel der Himmelfahrt in Kera, in Peć Mädchen in der Szene der Mariengeburt (ebd. Taf. XXXV) mit den beiden Hirten in der Szene „Σκηνὴ τοῦ Ἰωακεὶμ“ in Kera.

18 Vgl. in Peć die Mädchen in der Szene der Mariengeburt (ebd. Taf. XXXV) mit den Trageengeln der Himmelfahrt, den Gestalten in der Szene „Gebet der hl. Anna“ und „Anna und Joachim an der Goldenen Pforte“ (dort: Kopf des Mädchens rechts – Peć: Kopf der Vasenträgerin: identisch).

19 Vgl. Petković II, Abb. XCI mit der Himmelfahrtsszene in Kera.

20 Vgl. dort fol. 502^{v} (Prophet Habakuk; Lazarev, Pittura, Abb. 510) mit den Trageengeln der Himmelfahrt in Kera (Gesicht, Hände; Faltendrapierung: vgl. vor allem den rechten Trageengel), fol. 401^{v} (Maria in der Szene der Heimsuchung; ebd., Abb. 515) mit dem Gabriel der Verkündigung in Kera.

110 *Potamies/Pedias,*
Kirche der Panagia Guberniotissa[21]*:*
Abb. 2, 111, 112.

Bedeutender, zu einem großen Teil erhaltener Freskenzyklus hoher Qualität in einer ehemaligen Klosterkirche, der ebenfalls für die formative Phase der Stilstufe kennzeichnend ist; diese ist dabei in manchem konträr zum vorhergehenden Monument ausgeprägt (eine Vorform zu „Rokoko" dort, eine solche zu „Barock" hier):

Schwere Körper mit stark betontem Volumen treten miteinander und mit dem Hintergrund in eine dynamische Spannung, beginnen damit aber mit der Isolierung voneinander und vom Raum (z.B. Szenen der Frauen am Grab, Joseph von Arimathia vor Pilatus). Gestik und Bewegung besitzen dramatische Lebendigkeit, die sich auch in den Gesichtern widerspiegelt (die schweren Köpfe mit ihrer ausgeprägten Hell/Dunkel-Modellierung [teilweise deutliche Grünschatten] weisen stellenweise einen erstaunlichen physiognomischen Realismus auf [Apostelkommunion]; tiefe, lastende Schatten, auch als Schlagschatten ausgebildet, liegen auf ihnen [s. vor allem die großartigen Wandheiligen]).

Auf den Gewändern sind kaum Reste des „Zweiten Paläologenstils" auszumachen: Die Lichter sind zu leicht und locker hingeworfenen, nur noch wenige Punkte markierenden Abbreviaturen geworden - die Körper runden sich dadurch betont zur Einheit. Kräftige, satt glühende Farben (darunter vor allem ein tief-leuchtendes Rot) verstärken den Ausdruck des ernsten, energischen Pathos, der über allem liegt. Alle diese Gestaltungselemente – Proportionierung und Modellierung der Körper, ihr Bezug zum Raum, ihre Gestik, das Kolorit – zielen auf eines: dramatische Expressivität.

Ihre ungeheure innere Lebendigkeit verbindet diese Bilder noch stark mit der vorausgehenden Stilstufe; im gestalterischen Detail ist aber schon das Neue anwesend, in einer ganz persönlichen, eigenwilligen Ausformung[22]. Ein Datierungsansatz muß von dieser Zwischenstellung des Werks ausgehen. Vergleiche mit Fresken des frühen 14. Jahrhunderts (Euthymioskapelle von Thessalonike[23]) [1303], Hodegetriakirche von Spilies/Euboia[24] [1311]) sind unergiebig, ein Ansatz um 1340[25] wird dagegen von manchen Parallelen mit der Malerei dieser Zeit bestätigt:

[21] Chatzedakes, Wandmalereien 65, 87 ff., Taf.3,3; 4,2; ders., Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle. Akt. 8. Byz. Kongr. Saloniki 1953, 140 ff., Taf. 7-9, 10b, 11, 12a, 13b; BK 113 ff., 408 ff., Abb. 65, 382; RbK IV, Sp. 1121 f.

[22] Gewisse kleine Nuancen, auch der Qualität, deuten darauf hin, daß der Maler Gehilfen hatte.

[23] Chatzedakes a.O.

[24] BK 114.

[25] So auch, andererseits wieder (vgl. Anm. 23), Chatzedakes a.O.

Gewänder und Köpfe erinnern immer wieder, bis ins Detail, an Gestaltungen im cod. Mosc. gr. 407[26] (Lazarev, Pittura 371: 1340/50) und in der Demetriuskirche in Peć[27] (ca. 1345).

Zeit: Um 1340.

111 *Margarites/Mylopotamos,*
Kirche des hl. Georgios[28]*:*
Abb. 114.

Überlegte, harmonische Bildkompositionen, in denen die Figuren klare Akzente setzen. Helles, kräftiges Kolorit (vor allem Rot, Ocker, Braun, Blau). Bei den Hintergrundgebäuden scharfe Scheidung von Hell- und Dunkeltafeln; sperrig-spitze, aneinandergeschobene Flächen bilden Berge. Die Körper sind gelegentlich (z.B. Himmelfahrtsapostel) sehr füllig; ihre Gesichter sehr körperhaft modelliert, eine Einheit der Gestaltung ist aber nicht voll erreicht (die Farbe spielt noch eine große Rolle: Kräftige grüne oder braune Schatten; gelegentlich [Joseph, Simeon in der Hypapante-Szene] Auflösung der Gesichter [Kringel auf den Wangen] wie bei Bildern des frühen 14. Jahrhunderts[29]). Auf den Gewändern noch hart gewordene Relikte des „Zweiten Paläologenstils"; vor allem aber kräftige, scharfkantig gegeneinander abgesetzte Faltenzüge vorherrschend; das Formenrepertoire der neuen Stilphase (Faltenplatten, -streifen) ist vorhanden.

Enge Parallelen, in der stilistischen Gesamttendenz und in Details, bestehen zu Bildern in den Codices Sinait. gr. 152[30] (1346) und Mosc. gr. 407[31] (1340-1350: Lazarev, Pittura 371) und in der Demetriuskirche von Peć[32] (ca.1345).

Gegenüber den Fresken der beiden vorausgehenden Monumente wirken diese Bilder verhärtet, im Detail schematisiert-geformt, gegenüber denen von Krustas

[26] Vgl. dort vor allem fol. 502^{v} (Habakuk; Lazarev, Pittura, Abb. 510) mit Engelköpfen in der Koimesisszene (und vielen anderen jugendlichen Köpfen) von Potamies (Einheit der großzügig flächigen Modellierung; Verteilung von Licht und Schatten; Lichtpunkte an Kinn, Nasenspitze, Backenknochen; Augen-, Nasen-, Mundpartie, Schlagschatten am Hals; schwarze Augenpunkte).

[27] Vgl. dort etwa die jungen Gesichter in der Szene der Mariengeburt (Đurić, Taf. XXXV) mit solchen in Potamies (vor allem der weiblichen Wandheiligen: Haare, Nase, Mund, Kinn, Augenpartie [identisch]).

[28] BK, Abb. 72 (mit falscher Bildlegende); RbK IV, Sp. 1131 f. (dort noch unter dem Patrozinium des hl. Demetrios geführt).

[29] Z.B. im Süd„schiff" der Panagia i Kera von Kritsa (s.o. Nr. 98).

[30] Vgl. dort fol. 389^{v} (Gestalt Christi; Spatharakes II, Abb. 460) mit den Gestalten der Hypapante–Szene, den Himmelfahrtsaposteln und dem Gabriel der Verkündigung in Margarites bezüglich der Gewandstrukturierung.

[31] Vgl. dort foll. 388^{v}, 502^{v} (Lazarev, Pittura, Abb. 509 f.) mit den Gestalten der Hypapante–Szene, fol. 489^{v} (ebd., Abb. 517) mit dem Verkündigungs–Gabriel in Margarites (Gewandgestaltung).

[32] Vgl. Đurić, Abb. 54, mit den Gestalten der Hypapante–Szene (Gewänder), ebd., Taf. XXXV, mit den Engelsköpfen der Himmelfahrt in Margarites.

(1347/9; s.u. Nr. 115) jedoch lebhaft, frisch-zupackend, viel farbenfroher und plastischer (es fehlt deren kühle, nach außen abschließende Distanzierung). Deshalb

Zeit: Frühe 1340er-Jahre?

112 *Pyrgos/Monophatsi,*
Kirche des hl. Konstantinos, Westjoch[33]:

Nur noch sehr geringe Reste erhalten, vor allem der obere Teil einer Baiophorosszene.

Bei Architekturen und Bergen scharfe, extreme Scheidung zwischen beleuchteten und im Schatten liegenden Partien, wie im vorigen Monument. Vereinheitlichte Gesichtsmodellierung; Haare und Bärte mit ornamentalisierender Tendenz gestaltet.

Zeit: Frühe 1340er-Jahre?

113 *Platania/Amari,*
Kirche der Panagia[34]:
Abb. 115.

Liebenswürdige Bilder, vor allem der Erzengel Michael und zwei heilige Reiter an der Nordwand:

Große Freude zeigt der Maler am reichen, kostbaren Schmuck (die beiden Reiter wirken wie junge Märchenritter), der die Oberfläche glitzernd betont. Ihre Gesichter sind einerseits sehr weich modelliert (Wangen, Kinn, Hals: grüne Schatten), weisen andererseits jedoch Härten in der Detailgestaltung auf (Augen, Nase, Mund). Sehr lebendige, differenzierte Physiognomien zeigen sich in den Köpfen der Gewölbebilder (deren Gestaltung prinzipiell wie bei den Wandbildern aussieht; Neigung zu Ornamentalisierung von Haar und Bart). Bei den Gebäuden ist eine deutliche, wenn auch nicht stark betonte Differenzierung von Licht- und Schattenpartien spürbar.

Auch hier Parallelen zu Bildern in der Demetriuskirche von Peć (ca. 1345), vor allem bei den jungen Köpfen[35]. Bezüge bestehen auch zu anderen Monumenten in Kreta: Margarites (s.o. Nr. 111), Lambiotes, Malles[36], Johanneskirche von Anogeia[37] (s.u. Nr. 125, 118, 126).

Zeit: Um 1345?

[33] BK 376; RbK IV, Sp. 1129.
[34] Kalokyres, Abb. BW 69, 78, C 24; RbK IV, Sp. 1133 f.
[35] Đurić, Taf. XXXV.
[36] Vgl. vor allem die Köpfe des dortigen „Ikonen"frieses weiblicher Heiliger mit Frauenköpfen in den Gewölbebildern von Platania.
[37] Sehr nahestehender Maler, dessen Bilder jedoch glatt und hart, ja gelegentlich sogar ausdrucksleer gegenüber denen von Platania erscheinen.

114 *Pemonia/Apokoronas,*
Kirche des hl. Georgios[38]:
Abb. 113.

Ein für die Entwicklung des Stils besonders aufschlußreiches Monument: Bilder eines biederen Handwerkers, der zugleich konservativ und progressiv erscheint. Einerseits hat er den „Schweren Stil" noch nicht ganz vergessen (z.B. Engel der Taufszene), auch Rudimente des „Zweiten Paläologenstils" sind zu beobachten, andererseits setzen seine Gestaltungen Vorlagen voraus, zu denen Bilder in der Demetriuskirche von Peć[39] (ca. 1345), ja auch schon in Dečani[40] (1345/8) Parallelen darstellen, wobei diese Vorbilder aufs äußerste vergröbert sind. Eine große Rolle spielt die Farbe, weiche, lichte Töne. Diese Bilder sind auf dem Weg zur schlichten, einfachen Form schon weit fortgeschritten.

Zeit: Spätere 1340er-Jahre?

[38] Lass. 1969, 470 f.; RbK IV, Sp. 1138.
[39] Vgl. die Gesichter.
[40] Vgl. z.B. das Gewand des Petrus der Metamorphosis-Szene mit demjenigen der Figur ganz links in der Szene der Bekehrung des Paulus in Dečani (Đurić, Taf. XXXVI).

Wichtige Monumente aus dem reif ausgeprägten Abschnitt der Stilphase

Datiert

115 *Krustas/Merabello,*
Kirche des hl. Ioannes, 1347/8[1]*:*
Abb. 116, 117.

Gesamteindruck dieser wertvollen, gut erhaltenen Fresken: Heitere Ruhe. Alles Laute, Aufgeregte ist eliminiert, zugunsten einer dezenten, fast kühlen Zurückhaltung, in den Bewegungen ebenso wie im Kolorit (helle, aber nicht aufdringliche Töne: vor allem Grau, Oliv, Ocker, Karmin, Rosa und Violett). Gelegentlich Neigung zur lieblichen Idylle (z.B. die Geburtszene) und zarten Schönheit, auch in der Gebärde (z.B. die Szene der Frauen am Grabe). Auf den Gewändern furchen Faltenkurven nicht mehr das Körpervolumen, sondern überziehen es als dunkle, weiß gesäumte Streifen („Faltenstreifen"; z.B. Trageengel der Himmelfahrt), viele Gewänder (z.B. Christus in der Szene der Lazaruserweckung) tragen nur noch wenige schlichte, scharfkantig–glatte Falten. Farben und Details der Gesichtsmodellierung bleiben ähnlich leicht an der gewölbten Oberfläche (z.B. hl. Johannes Theologos, Köpfe der Himmelfahrtszene), bei den Haaren und Bärten fällt eine ornamentale Auflösung in scharf voneinander abgesetzte, weiß gerandete Kringelstrukturen auf (z.B. Einwohner Jerusalems in der Baiophorosszene). Die Hintergrundberge einfache, würfelähnliche, nach unten sanft ausschwingende Körper mit weiß markierten Kanten; klare, leichte Formen auch bei den Architekturkulissen, wo beleuchtete und im Schatten liegende Flächen scharf geschieden sind.

Zahlreiche Parallelen zeigen, daß diese Kunst sich völlig auf der Höhe der Zeit befindet: Für die Gewandstrukturierung vgl. Cod. Sinait. gr. 152 (1346), fol. 389^{v}[2], Cod. Mosc. gr. 407 (1340–50: Lazarev, Pittura 371), fol. 388^{v}, 502^{v}, 489^{v}[3], den hl. Damian (z.B.) in der Weißen Kirche von Karan[4] (1340/2), Scherge und Joseph von Arimathia in der Szene der Kreuztragung und vielfach sonst in Lesnovo[5] (1347/8), viele Beispiele, etwa in der Szene „Bekehrung des Paulus", in Dečani[6]

---

[1] Arch.Deltion 24 Chron. (1969) 439 f., Taf. 446; BK 436 ff., Abb. 120 f., 412; RbK IV, Sp. 1125.
[2] Spatharakes II, Abb. 460.
[3] Lazarev, Pittura, Abb. 509, 510 (Faltengrate), 517 (Faltenstreifen).
[4] Petković II, Taf. CXV.
[5] Millet–Frolow III, Abb. 22.
[6] Đurić, Taf. XXXVI (die Gestaltungen in Krustas sind runder, weicher als diejenigen in Dečani).

(1345/8); für die Gestaltung von Haaren und Bärten: z.B. Noë, Joachim in der Weißen Kirche von Karan[7], Christus der Apsis, Apostel der Apostelkommunion (z.B.) in Lesnovo[8].

116 *Prebeliana/Monophatsi,*
Kirche des hl. Georgios, 2. Malschicht, 1348[9]:

Die geringen Fragmente dieser Bilder jetzt im Historischen Museum in Herakleion.

Erhalten vor allem ein paar Köpfe, schöne Beispiele für die Kunst der 1340er-Jahre: Ihre Gesichter sind derart mit grünen Schatten und weißen Lichtern modelliert, daß sie sich zur Einheit glatter, gekrümmter Flächen zusammenschließen. Schalenartig harte Gewänder, die von Faltenstreifen nicht zerfurcht werden.

Parallelen: Cod. Mosc. gr. 407 (Lazarev, Pittura 371: 1340/50), foll. 500v, 502v[10], jugendliche Köpfe in der Demetriuskirche von Peć[11] (ca. 1345), Kaiserin Jelena in Lesnovo[12] (1347/8).

Undatiert

117 *Bathyako/Amari,*
Kirche des hl. Georgios, Westjoch[13]:
Abb. 118.

Zierlich–noble Fresken (Reste einer Georgsvita) eines subtilen Malers. Tendenz zur zurückhaltend–klaren Form aufs äußerste verfeinert; völlig gebändigte Kunst. Zwischen dem liebevoll, oft preziös gestalteten Detail (dazu gehören auch die ganz weich und völlig als Einheit modellierten Gesichter [Grünschatten am Rand] und Körperteile) und dem flächigen, geradezu pedantischen, erstarrten Bildaufbau besteht eine Spannung, die sehr zum Reiz dieser Bilder beiträgt. Diese wiederholt sich auf den Gewändern, wo Faltenstrukturen, die denen in Krustas (s.o. Nr. 115) an sich sehr ähnlich sind, fast mit dem Lineal gezogen erscheinen (z.B. hl. Georg in der Szene vor dem Herrscher). Ohne jedes Volumen (d.h. auch Licht- und Schattenpartien sind nicht geschieden) und stark schematisiert, aber preziös ornamentalisiert die Hintergrundarchitektur. Lichte, zart aufeinander abgestimmte Farbtöne.

---

[7] Petković II, Taf. CXVII f.
[8] Millet–Frolow III, Abb. 13, 14 f.
[9] RbK IV, Sp. 1124 f.
[10] Lazarev, Pittura, Abb. 514, 510.
[11] Đurić, Abb. 54, Taf. XXXV (die kretischen Köpfe sind lebensvoller, ausdruckskräftiger.)
[12] Ebd., Abb. 63
[13] BK 311 f.; RbK IV, Sp. 1133.

Parallelen: Weiße Kirche von Karan[14] (1340/2), Dečani[15] (1345/8), Cod. Sinait. gr. 152, fol. 389[16] (1346).

Zeit: Gegen oder um 1350.

118 *Malles/Hierapetra,*
Kirche der Panagia Mesochoritissa, 1. Malschicht[17]:
Abb. 119.

Stark beschädigte Fresken (um eine zweite Malschicht über ihnen anbringen zu können, hat man später Löcher in sie geschlagen), deren eindrucksvolle Schönheit aber auch in der Zerstörung noch zu erahnen ist.

Strenge, klare Bildkompositionen (Betonung von Waag- und Senkrechten, gerne auch Isokephalie; Beschränkung auf ganz wenige Figuren) von oft ergreifender Schlichtheit (z.B. Kreuzigung, Grablegung). In vielen Details identisch mit den Bildern von Krustas (s.o. Nr. 115), jedoch von anderem „Geist“: Während die Krustasfresken hell, leicht und zierlich sind, nicht ohne Tendenz zu Verspieltheit und Ornamentalisierung der Bildfläche, wirken die Malereien von Malles eher dunkel (Braun- und Ockertöne herrschen vor), ernst, gerundet und tektonisch empfunden. Köpfe und Körper sind einheitlich als Volumen modelliert, während Gewänder flach gesehen sind (schlichte, geradlinige Falten, auch Lichtgrate). Die Hintergrundlandschaften sind sehr schlicht gehalten (abfallende, wellenförmige Treppenstrukturen); die Architekturen weisen nach Hell und Dunkel getrennte Flächen auf.

Sehr ähnlich die Fresken des Meisters 1 in Limnes (s. gleich). Parallelen: Cod. Mosc. gr. 407 (Lazarev, Pittura 371: 1340/50), foll. 498v, 500v, 502v[18], Cod. Vatop. 1199 (1346), fol. 170v[19] und Dečani[20] (1345/8) (Köpfe; vgl. jugendliche Köpfe in Malles, etwa in der Eisodiaszene). Vor allem viele Dečani–Bilder erscheinen vergleichbar; freilich statt ihres trockenen Akademismus in Malles eine zwar provinzielle, aber doch fesselnde, lebensvolle Schlichtheit – auch hier scheint „das Kretische“ in der größeren „Menschennähe“ zu fassen zu sein.

Zeit: Um 1350.

---

[14] Petković II, Taf. CXIX (König Milutin: vgl. die preziöse Erstarrung des Gewands), Taf. CXIV (vgl. die Hintergrundarchitektur).
[15] Đurić, Taf. XXXVI f. (vgl. Gewandgestaltung); Petković II, Taf. CXXXVIII (hl. Euphronios; vgl. den Georg der Szene „Festnahme des hl. Georg“ in Bathyako).
[16] Spatharakes II, Abb. 460 (vgl. die gebrochenen Lichtstreifen auf dem Gewand Christi mit denjenigen auf der Figur des hl. Georg in der Szene „Festnahme des hl. Georg“ in Bathyako; bei beiden auch keine stufenlose Abtönung der Weißintensität).
[17] BK 119, 438 f.; RbK IV, Sp. 1126.
[18] Lazarev, Pittura, Abb. 513, 514, 510.
[19] Spatharakes II, Abb. 462.
[20] Etwa Đurić, Taf. XXXVI f.

119 *Limnes/Merabello,*
Kirche des hl. Ioannes Theologos, Meister 1[21]*;*
Abb. 120.

Die Bilder im eigentlichen Kircheninnenraum (außer dem Altarraum; s. die nächste Katalog–Nr.) sind zu guten Teilen erhalten. Große Nähe zu den Fresken von Krustas (s.o. Nr. 115; vgl. z.B. die fast identische Gestaltung der Szene der Lazaruserweckung, der Gruppe um Maria in den Himmelfahrtsszenen, die stilistische Gesamthaltung: derselbe helle, fast kühle Klang in Form und Farbe) und Malles (s. eben; vgl. z.B. die Modellierung der Gesichter [Kreuzigungsszene; Frauenköpfe der Kreuzigungsszene von Limnes – Frauenköpfe in der Szene „Der Auferstandene erscheint den beiden Frauen" in Malles], die Falten [vielfach dieselben glatten, scharfen Grate]): Ein Werkstattzusammenhang ist anzunehmen, wobei der Stil der Limnesfresken gegenüber den Bildern von Krustas etwas reicher und entwickelter erscheint.

Parallelen wie eben: Cod. Mosc. gr. 407 (Lazarev, Pittura 371: 1340/50), mehrfach[22], Cod. Sinait. gr. 152 (1346), fol. 389[23] (vgl. die Faltenmuster, z.B. mit dem Johannes der Kreuzigungsszene in Limnes); Dečani[24] (1345/8) (vgl. Faltenmuster, Modellierung der Köpfe). Die Vorbilder erscheinen in Limnes vereinfacht.

Zeit: Um 1350 oder bald danach (die Datierung dieser Bilder durch Chatzedakes[25] ins 15. Jahrhundert entbehrt jeder Grundlage).

120 *Limnes/Merabello,*
Kirche des hl. Ioannes Theologos, Meister 2[26]*:*
Abb. 121.

Es handelt sich um Bilder einer anderen Hand im Altarraum der Kirche (Himmelfahrt, Hagios Blasios, Engel der Engelliturgie[27]), welche die Stilphase in einer zu den Malereien des ersten Meisters (s. eben) konträren, expressiven Ausprägung dokumentieren (eine ähnliche Tendenz bei den Fresken der Nikolaoskirche von Xydas, s.o. Nr. 107):

Hart–linear, aber sehr stark als einheitliche Volumina sind die Köpfe konzipiert; die Ornamentalisierung von Haar und Bart, die verwinkelten, fast geometrischen Faltenstrukturen der Gewänder und die einfachen, klobigen Würfelstrukturen der Hintergrundberge sind Ausdruck der expressiven Tendenz dieser Bilder.

Parallelen in Lesnovo (1347/8): Vgl. Faltenstrukturen[28], Gestaltung der Köpfe[29], Schrifttypus.

Zeit: Um 1350.

121 *Archanes/Temenos,*
Kirche der hl. Paraskeue, Meister 1[30]*:*

Es handelt sich um die Kreuzigungsszene in diesem Gotteshaus. Schlichter Bildaufbau (vgl. Malles, s.o. Nr. 118), einheitliche Modellierung der Köpfe (weich, voluminös; sehr ähnlich Krustas, Limnes, Malles, s.o. Nr. 115, 118, 119), Haare ansatzweise ornamentalisiert, in der Hintergrundarchitektur Hell- und Dunkelflächen geschieden.

Zeit: Um 1350.

122 *Kloster Toplú/Seteia,*
Nordschiff des Katholikon[31]*:*

Ein erst in den frühen 1980er-Jahren freigelegter Freskenzklus[32]. Beruhigte Formen, rund, auch in den Farben sanft und zurückhaltend (Rot-, Blau- und Ockertöne überwiegen). Köpfe ruhig, weich modelliert, großflächig. Strukturierung der Gewänder formbetont, scharfkantige Grate.

Ähnlich den Malereien in Malles und Limnes (s.o. Nr. 118, 119), gegenüber letzteren jedoch schwerere, voluminösere und plastischere Formen, d.h. weniger zierlich. Nähe auch zu den Bildern von Krustas (s.o. Nr. 115), jedoch weniger preziös, „erdiger" in den Farben.

Zeit: Deutlich der Kunst um die Mitte des 14. Jahrhunderts zuzuzählen.

123 *Thronos/Amari,*
Kirche der Panagia, 2. Malschicht[33]*:*
Abb. 122, 123.

Zentralkretische Entsprechung zu der ostkretischen Gruppe um Krustas: derselbe bewußte Verzicht auf alles laut Erregte, Grelle, dieselbe Bändigung von

[21] Chatzedakes, Wandmalereien 63 f., 89; RbK IV, Sp. 1125 f.
[22] Lazarev, Pittura, Abb. 508 ff.
[23] Spatharakes II, Abb. 460 (Figur Christi).
[24] Z.B. Đurić, Taf. XXXVI f.
[25] Chatzedakes a.O. 64.
[26] Chatzedakes a.O. 63 f., Taf. 4,2; RbK IV, Sp. 1128.
[27] Ob hinter all dem nur eine ausführende Hand steht, erscheint nicht völlig sicher.

[28] Vgl. etwa Đurić, Abb. 65 (Figur des hl. Michael), Millet–Frolow III, Abb. 42 f., mit den Gewändern der Trageengel der Himmelfahrtsszene in Limnes.
[29] Vgl. Millet–Frolow III, Abb. 13 (Apsischristus), 14 f. (Figuren der Apostelkommunion) mit dem hl. Blasios (Haar, Bart) in Limnes.
[30] Chatzedakes, Wandmalereien 70 (er trennt das Kreuzigungsbild nicht von den anderen, späteren Bildern in dieser Kirche; über diese s.u. Nr. 178); RbK IV, Sp. 1126.
[31] Eine eingehendere, mit außerkretischen Parallelen vergleichende Untersuchung war bei diesem Monument nicht möglich.
[32] In meinem Kreta–Artikel in RbK IV sind diese Fresken noch nicht erfaßt.
[33] BK 115, 278, Abb. 108; Kalokyres, Abb. BW 27, 38, 59, 79; RbK IV, Sp.1131.

Form und Farbe, identische Details (Körpermodellierunng [vgl. z.B. den Christus der Taufszene mit dem Crucifixus in Malles]; Gesichtsgestaltung [vgl. z.B. die Köpfe der Engel beidseits der thronenden Panagia mit dem Weiseengel der Himmelfahrtszene in Krustas; keine Grünschatten]; leichte Tendenz zur Ornamentalisierung von Haupt- und Barthaar; einfache, kubische, abgetreppte Formen der Hintergrundberge [vgl. z.B. die Metamorphosisszene mit der Szene der Lazaruserweckung in Krustas]; Scheidung von Licht- und Schattenflächen bei den Hintergrundarchitekturen). Jedoch sind Tendenzen zur Verhärtung, Schematisierung und Formalisierung nicht zu übersehen.

Provinzielle, stark vereinfachte und vergröberte Version von Tendenzen, wie sie vor allem die Malereien von Dečani (1345/8) zeigen: Vgl. etwa die Gestaltung von Hintergrundbergen[34], Gewändern[35], Gesichtern. Parallelen bei Details finden sich auch im Cod. Mosc. gr. 407[36] (Lazarev, Pittura 371: 1340/50), in den Fresken von Lesnovo[37] (1347/8) und Mateić[38] (1356/60).

Zeit: Um 1350 oder bald danach.

124 *Hagios Nikolaos/Merabello,*
Kirche des hl. Nikolaos, 2.Malschicht[39]:

Nur geringe Reste sind erhalten: Gruppe von vier Heiligen (Aposteln?).

Auf den Gewändern ausgeprägte „Faltenplatten" und ansatzweise „Faltenstreifen". Die Gewänder in lange, streifige Flächen zerlegt, die Lichter (weiß, auch grünlicher Schimmer) tragen und durch dunkle Faltenfurchen getrennt sind[40]. Bei zwei Figuren (die beiden äußersten links und rechts) in solche Großmuster der unbewältigte Versuch, einen Kontrapost zu gestalten, eingebunden (vgl. die Fußstellung mit der Position des Knies). Köpfe einheitlich, weich modelliert, fast gezeichnet.

Eine verfeinerte, aber auch schematisierte, etwas einförmige Version des

[34] Vgl. etwa Đurić, Taf. XXXVII, mit der Szene der Beweinung in Thronos.

[35] Vgl. etwa Đurić, Taf. XXXVI (Figur des Paulus ganz rechts), Petković I, Abb. 91a (Engel ganz links) mit dem Christus der Verklärungsszene in Thronos.

[36] Vgl. fol. 161v (Evangelist Johannes; Lazarev, Pittura, Abb. 511) mit Figuren der Beweinungsszene in Thronos.

[37] Vgl. die Gestaltung der Hintergrundberge, von Gewändern (Millet–Velmans IV, Taf. 9, Abb.19: Figur des Reichen – Figur des Täufers in der Taufszene von Thronos).

[38] Vgl. Đurić, Abb. 71, mit den Figuren von Moses und Elias in der Verklärungsszene von Thronos (diese haben freilich nicht die Weichheit der Gestalten von Mateić).

[39] Arch.Deltion 24 Chron. (1969) 18, Taf. 22; id. 446 f., Taf. 456; BK 422 f., Abb. 395; RbK IV, Sp. 1126 f.

[40] Ein Stilwollen wie in der Christusfigur von fol. 389v des Cod. Sinait. gr. 152 (1346; Spatharakes II, Abb. 460) wird hier schematisiert.

Stils. Parallel zu den Bildern in Bathyako (s.o. Nr. 117), die jedoch qualitätvoller, da nobler und zarter, sind.

Zeit: Um oder bald nach 1350.

125 *Lambiotes/Amari,*
Kirche der Panagia[41]*:*
Abb. 124.

Nur mehr in einem längeren Streifen in der Nordhälfte des Gewölbes sind Fresken erhalten, die freilich Beachtung verdienen.

Schlanke Figuren, deren Gesichter vielfach nicht völlig vereinheitlicht sind (helle und von dunklem Grün beschattete Teile sind in ihnen geschieden), beherrschen die Szenen. Auf den Gewändern spielen große, von Licht gesäumte Faltenkurven; „Faltenstreifen" sind häufig (z.B. auf dem Oberschenkel des Judas in der Prodosiaszene), auch „Faltenplatten" kommen, als unterer Gewandabschluß, vor: Die Gestalten dieses Malers bekommen durch diese Art von Gewandmodellierung eine fast spiegelnde Glätte.

Geometrisch-zackige Landschaftsformen (die Berge sind übereinandergeschobene Platten) und kompliziert ineinander verschachtelte Architekturen (ein charakteristisches Beispiel für beides ist die Baiophorosszene) können dazu einen aparten Kontrast bilden.

Der Maler, ein Mann mit ausgeprägtem eigenem Profil, wendet den Stil ins Elegante, Gesuchte. Er liebt den hellen Klang, auch in seinen kühlen Farben (neben Rot viel Blau, Grau, Violett, Braun; wenig Grün). Eine enge Verbindung besteht mit dem Meister der Fresken von Margarites[42] (s.o. Nr. 111), dessen Fresken freilich weniger flüssig–elegant und weich wirken und sich weniger in der Fläche ausspinnen, dafür sich härter und oft zerrissener geben und auf die stets getrennt voneinander gehaltenen Figuren konzentriert sind.

Parallelen: Für die Gewandgestaltung Cod. Mosc. gr. 407, fol. 489v[43] (Lazarev, Pittura 371: 1340/50); für die Hintergrundberge die Fresken der Demetriuskirche von Peć[44] (um 1345), in Dećani[45] (1345/8), in Lesnovo[46] (1347/8), aber nicht in Mateić (1356/7).

[41] BK 275 f. Abb. 233; Kalokyres, Abb. BW 24, 28, 39, 46, C 14; RbK IV, Sp. 1132.

[42] Vgl. etwa den Judas der Prodosiaszene in Lambiotes mit dem Gabriel der Verkündigung in Margarites.

[43] Prophet Jesaias (nach Lazarev, Pittura 371, gehört dieses Bild zu den fortschrittlichsten der Handschrift, in denen sich schon der Stil der zweiten Jahrhunderthälfte zeige); vgl. mit dem Christus der Lazaruserweckung in Lambiotes.

[44] Petković II, Taf. LXXXVII, XCI oben, XCIII, XCV.

[45] Ebd., Taf. CXXXVII u. öfter; Đurić Taf. XXXVII.

[46] Millet–Velmans IV, Taf. 23 oben.

Dies ist e i n e Möglichkeit der reifen Ausprägung des Stils (eine andere etwa in Malles zu finden).

Zeit: Um oder bald nach 1350[47].

126 *Anogeia/Mylopotamos,*
Kirche des hl. Ioannes[48]*:*
Abb. 125.

In den Bildkompositionen Tendenz zur reichen Füllung der Szene (z.B. Kreuzigungsszene), übereinandergeschobene Plattenstrukturen als Hintergrundberge, bei den Architekturen die Scheidung zwischen Licht- und Schattenflächen nicht betont. Gewänder der Figuren flächig angelegt, Schmuckmotive werden zu erstarrten Mustern. Auch „Faltenplatten“, „Faltenstreifen“ und Faltengrate wirken dieser flächigen Konzeption nicht entgegen. Gesichter sehr weich und einheitlich modelliert, oft klassisch schön (hl. Demetrius zu Pferd, Wandheilige), bei den Haaren Ansatz zur Ornamentalisierung, jedoch leicht und geschmeidig gestaltet.

Große Ähnlichkeit mit den Fresken von Platania (s.o. Nr. 113), deren Kraft und Lebendigkeit in Anogeia jedoch ins Leichte, Gefällige, gelegentlich auch Ausdrucksleere gewendet, deren leuchtende Farben hier gedämpft sind. Die Bilder von Lambiotes (s.o. Nr. 125) mögen derselben Entwicklungsphase des Stils angehören, die sich dort aber konträr ausprägt: Was dort elegant und raffiniert ist, ist in Anogeia schlicht und still.

Außerkretische Parallelen: Demetriuskirche von Peć[49] (um 1345), Dečani[50] (1345/8), Cod. Mosc. gr. 407, fol. 489[51] (Lazarev, Pittura 371: 1340/50; „fortschrittlichstes Bild“ das schon auf die Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte vorausweise).

Zeit: Frühere 1350er-Jahre.

127 *Phodele/Malebizi,*
Kirche der Panagia, 4. Malschicht[52]*:*
Abb. 4, 126.

Eine Gruppe von Heiligenbildern (vor allem: hl. Michael der Westwand, hl.

[47] BK 275 f. zu spät datiert.
[48] Arch.Deltion 21 Chron. (1966) 33, Taf.48β; BK 345; RbK IV, Sp. 1134.
[49] Đurić, Taf. XXXV: Vgl. die jugendlichen Köpfe mit solchen in Anogeia (etwa des hl. Demetrios).
[50] Ebd., Taf. XXXVII: Vgl. die Gestaltung der Berge mit derjenigen in Anogeia (etwa in der Szene der Grablegung).
[51] Lazarev, Pittura, Abb. 517: Vgl. die Gewandgestaltung der Figuren in Anogeia (etwa in der Szene der Grablegung).
[52] Arch.Deltion 28 Chron. (1973) 603 f.; BK 353 („3. Stilgruppe“, völlig unhaltbar ins 13. Jahrhundert datiert; die dortige Aufzählung muß noch um den hl. Michael der Westwand ergänzt werden); RbK IV, Sp. 1134 f.

Anna mit der kleinen Maria an der Südwand, Panagia mit Kind am Südwestpfeiler), die bis aufs Detail entsprechenden Partien im vorhergehenden Monument gleichen (vgl. z.B. das glatte, fast spiegelnde, gewölbte Gesichtsvolumen der hl. Anna mit dem Gesicht der hl. Paraskeue in Anogeia; die Mundpartie der Gesichter, die Strukturierung der Haare durch kurze, gekrümmte Doppelstriche; Details der Gewänder [Schultertuch; Schmuckelemente: vgl. diese beim hl. Michael mit ihren Entsprechungen auf den Gewändern der hll. Kyriake und Eirene in Anogeia]). Alles dort Gesagte gilt auch hier.

Zeit: Frühere 1350er-Jahre, eventuell vom selben Maler wie die Bilder des vorhergehenden Monuments.

128 *Topolia/Kisamos,*
Kirche der hl. Paraskeue[53]*:*
Abb. 127.

Westkretische Entsprechunng zu reifen Werken der vorgerückten Jahrhundertmitte im übrigen Kreta. Deren Formenrepertoire auch hier vorhanden: Gewänder mit langen, glatten, scharfkantigen Faltengraten oder mit „Faltenplatten“ strukturiert; auf manchen Stellen spiegelnd schimmerndes Licht, von „Faltenstreifen“ durchzogen, welche die Fläche nicht furchen, sondern in ihrer Wölbnng betonen (s. Maria und Joseph in der Hypapanteszene). Gesichter einheitlich, sehr weich modelliert (stellenweise begrenzte, auf Punkte [Nase] beschränkte Lichter: ein Zug, der zur Malerei des späten 14. Jahrhunderts vorausweist). Berge haben schuppenförmige Muster, ohne harte Umrisse. Oft reiche Architekturhintergründe (z.B. Hypapante-, Baiophorosszene), die sich ganz flächig, waagerecht gegliedert, in die Breite entfalten. Ein weicher, malerischer Einsatz der Farbe macht die Formen unscharf (Extrembeispiel: das Ineinander verschiedenster Farben beim Bart des hl. Onuphrios); gebrochene Farbtöne (Olivgrün bis -braun, Rosa, Karmin, Violett, Ocker) herrschen vor.

Eine stille, feine, ganz weiche Malerei, in der sich schon der dritte Stilabschnitt ankündigt (die Abgeschlossenheit der Form beginnt sich, hier malerisch, aufzulösen). Vergleichbar sind die fortschrittlichsten (s. Lazarev, Pittura 371) Bilder im Cod. Mosc. gr. 407[54] (1340/50; ebd.) und schon gewisse Gestaltungselemente (Bildkomposition, Architekturen) in Mateić[55] (1356/60).

Zeit: 1350er–Jahre.

[53] Lass. 1969, 185 f., Abb. 6-10; RbK IV, Sp. 1137 f.
[54] Foll. 498^{v}, 500^{v}, 401^{v}, 497^{v}, 489^{v} (Lazarev, Pittura, Abb. 513-517).
[55] Đurić, Abb. 69, 71.

129 *Gerakari/Amari,*
Kirche des hl. Georgios[56]*:*
Abb. 128.

Kirchenruine. Relativ gut erhalten – neben geringen Resten eines hl. Michael und einer Geburtszene –, aber aufs höchste vom Verfall bedroht, ein qualitätvolles Himmelfahrtsbild.

Anmutige, ruhige Gestalten, fern jeder Aufgeregtheit, geschmeidig modelliert unter apart getönten Gewändern (rosa, blau, violett, hellgrün, grau). Diese schließen sich nach außen ab, aber ohne glänzende Härte, vielmehr wirkt alles leicht und zierlich. „Faltenstreifen“ und „Faltenplatten“ sind sichtbar.

Hohe Form des Stils, in schon fortgeschrittener Verfeinerung. Vergleichbar die progressiveren (s. Lazarev, Pittura 371) Bilder des Cod. Mosc. gr. 407[57] (1349/50 ebd.).

Zeit: 1350er–Jahre.

130 *Pege/Rethymnon,*
Kirche des hl. Nikolaos[58]*:*

Fragment einer Threnosszene, heute im Historischen Museum von Herakleion aufbewahrt.

Sehr weiche, volumenbetonte Gesichtsmodellierung, kaum farbig empfunden.

Zeit: 1350er–Jahre?

[56] RbK IV, Sp. 1135 f.

[57] S. Anm. 54; vgl. die Gewandstrukturen (auch den Joseph der Geburtszene von Gerakari mit dem Jesaias fol. 489^{v}) und die Köpfe (vgl. z.B. den des linken Weiseengels der Himmelfahrtsszene von Gerakari mit dem des Jünglings ganz rechts auf fol. 500^{v}).

[58] RbK IV, Sp. 1135.

Wichtige Monumente aus der Zeit der Differenzierung der Stilphase

Datiert

131 *Kritsa/Merabello,*
Kirche des hl. Konstantinos, 1354/5[1]*:*
Abb. 129.

Nur noch spärliche Reste von Fresken. Schlichte, klar gebaute Szenen in vorwiegend hellen Farben (z.B. Szene der Gastfreundschaft Abrahams). Gewänder wie in Krustas (s.o. Nr. 115) u.a. durch „Faltenstreifen“ strukturiert (vgl. etwa die Oberschenkel der Trageengel in den beiden Himmelfahrtsszenen). Gesichter sehr einheitlich und geschlossen modelliert (ganz zarte Grünschatten am Rand), bei Haaren und Bärten ähnlich wie in Krustas Ansatz einer Ornamentalisierung.

Erste Stufe einer Provinzialisierung der Kunst von Krustas[2]. Die dortigen Ansätze freilich nicht nur vereinfacht und vergröbert; die dortige „metallische“ Klarheit ist hier lichter, lockerer geworden, durch eine Tendenz zum Weichen, Malerischen, „Erdigen“ ersetzt.

An Parallelen sind auch hier die Werke aus den späten 1340er–Jahren anzuführen: Cod. Mosc. gr. 407 (Lazarev, Pittura 371: 1340/50), fol. 502^{v}[3], Cod. Sinait. gr. 152 (1346), fol. 389^{v}[4], Weiße Kirche von Karan[5] (1340/2), Lesnovo[6] (1347/8).

132 *Hagia Eirene/Selino,*
Kirche des Heilands, 1357/8[7]*:*
Abb. 130.

Bezüge zum vorausgehenden Stilabschnitt deutlich (vgl. etwa die Himmel-

[1] Arch.Deltion 19 Chron. (1973/4) 936 f.; Chatzedakes, Wandmalereien 63; BK 121; RbK IV, Sp. 1127.

[2] Die Malereien dieser Kirche haben einen sicheren Platz in der Tradition kretischer Freskenmalerei. Die Annahme von Chatzedakes (a.O.; von Mpormpudakes, Arch.Deltion loc. cit., aufgegriffen, BK loc.cit. nicht wieder aufgegriffen), sie leiteten sich von den Bildern der Peribleptoskirche von Mistras her und bildeten den Ausgangspunkt einer stilistischen Entwicklung innerhalb der kretischen Monumentalmalerei, ist abwegig. Die Peribleptosmalereien sind an ganz anderer Stelle für die kretische Kunstgeschichte wichtig (s. unten S. 180, 182).

[3] Lazarev, Pittura, Abb. 510; vgl. das Gewand Abrahams in der Philoxeniedarstellung.

[4] Spatharakes II, Abb. 460; ebenso, mit dem Gewand des Johannes dort.

[5] Petković II, Taf. CXVII f.; vgl. die Gestaltung von Haar und Bart mit derjenigen bei Abraham ebd.

[6] Millet–Frolow III, Abb. 13, 14 f.; dass.

[7] Lass. 1970, 359; RbK IV, Sp. 1138.

fahrtsdarstellung mit der um zehn Jahre älteren in Krustas), ebenso aber auch eine entschiedene Weiterentwicklung: Ähnliche Flachheit, jedoch von auffälligem Linearismus beherrscht. Bündel langgezogener, paralleler, vielfach weithin gerade geführter Linien überziehen die Gewänder und die Bildfläche über die Figuren hinaus (deren schwache Umrisse dadurch geradezu bedeutungslos werden) mit einem fast ornamental gemeinten Muster von Linienbündelstrukturen; dazwischen glatte, ein bißchen körperhaft gewölbte Flächen eingespannt. Faltengrate sind belegt, ebenso, schwach ausgeprägt, „Faltenstreifen". Die Köpfe einheitlich, weich modelliert; weiche, „wolkige" Haarstrukturierung, aber doch auch, ansatzweise, ornamentalisiert. Hintergrundberge sehr schlicht, groß, gerundet, kaum in sich strukturiert, eher durch Farbe wirkend. Das Kolorit verliert alles Schwere: sensibel eingesetzte, pastellene, helle Töne, frei von jeglichem scharfen Kontrast (Grau, Blau, Grün, Braun, Ocker).

Insgesamt: Eine Kunst von gelegentlich etwas trockener Feinheit und Weichheit, oft von zarter , stiller „Lyrik" (s. etwa die Szenen „Lithos" und „Der Auferstandene erscheint den beiden Frauen"). Alle diese Züge haben, immer wieder bis ins Detail, ihre Entsprechungen in den Fresken von Mateić[8] (1356/60): Diesen gegenüber wirken die Bilder von Hagia Eirene zwar etwas provinziell (wobei der Qualitätsunterschied freilich gar nicht so groß ist), aber auf jeden Fall völlig „auf der Höhe der Zeit".

133 *Blithias/Selino,*
Kirche des Heilands, 1359[9]*:*
Abb. 131.

Volkstümlich-provinzielle Kunst. Keine Zeichnung, fließende Umrisse, flächig, „irden"-weich. Auf den Gewändern sind Gestaltungen der Jahrhundertmitte zu unverstandenen, ganz von der Farbe her konzipierten Pinselstrichen, gern in Bündeln vervielfacht, verkommen (in der Deesisdarstellung, dem Bild, das sichtlich den höchsten künstlerischen Anspruch erhebt, herrscht der Linearismus weithin reichender, glatter Faltenbündel, in die kompliziertere, ornamentalisierte Lichtmuster eingesprengt sind). Die Köpfe einheitlich, freilich auch gänzlich malerisch-farbig modelliert. Auch im Kolorit Anlehnung an Bilder wie in Hagia Eirene (s. eben) spürbar, aber doch entschieden sattere, „buntere" Farben; die malerische Konzeption überwiegt.

Volkstümliche Version einer Ausprägung des Stils z.Zt. der 1350er-Jahre, si-

[8] Vgl. etwa, allgemein, Đurić Abb. 70f. Beispiele vergleichbarer Details: hl. Petrus (Đurić Abb. 71) – Petrus im Himmelfahrtsbild in Hagia Eirene; Crucifixus (Millet–Velmans IV, Taf. 42 unten) – Christus der Taufszene in Hagia Eirene u.v.a.m. Zur Verbindung Mateić – Konstantinopel: Đurić 102f.

[9] Lass. 1970, 174f.; RbK IV, Sp. 1138.

cher von innerkretischen Vorbildern (wie Hagia Eirene, s. eben) abhängig. Außerkretische Parallelen verschiedener Art (St. Petersburger Ikone des Marientods[10] [3. Viertel 14. Jahrhundert], Mateić[11] [1356/60], aber auch noch Cod. Sinait. gr. 152, fol. 389v[12] [1346], Cod. Mosc. gr. 407, vor allem die „fortschrittlichsten Bilder", etwa fol. 489v[13] [Lazarev, Pittura 371: 340/50]) deuten sich nur vage, weit entfernt im Hintergrund, an. Jedoch: Was den Maler am meisten kennzeichnet, seine weiche Auflösung der Formen, liegt durchaus im „Trend" der Zeit (Differenzierung des Stils im Sinne seiner Disintegration).

134 *Palaia Rumata/Kisamos,*
Kirche der Panagia, 1359/60[14]*:*
Abb. 132.

Ein sehr umfangreicher, noch weitgehend erhaltener Freskenzyklus mäßiger künstlerischer Qualität, symptomatisch für die Situation provinzieller Malerei zu dieser Zeit.

Sehr „bunte", grobe Kunst: Oft wirr zusammengewürfelte Hintergrundarchitekturen (z.B. Eisodiaszene); Berge sehr einfache, in sich gespaltene Stufen. Auf den Gewändern völlig verarmte und vergröberte Faltenmuster (z.B. die „Faltenplatten" bei einigen Figuren der Baiophorosszene) oder gebrochene Faltenzüge mit betonten Lichtkanten, dazwischen gewölbte Lichtflächen, aber auch tiefe Furchen (z.B. Bild der Thronenden Maria mit Kind) oder sperrige, geometrisch erstarrte Formen (Maria und Christus in der Deesisdarstellung; Johannes trägt ein Gewand mit komplizierteren Mustern, an diejenigen der Thronenden Maria erinnernd). Köpfe, Gesichter stark farblich betont, mit aufdringlichen Grünschatten.

Es scheint, daß der Maler retrospektiv in der Kunst der 1340er-Jahre wurzelt (manches in seinen Bildern wirkt wie eine Depravation von Vorbildern, wie sie z.B. in Kera [s.o. Nr. 109] vorliegen) und an der Weiterentwicklung des Stils nicht mehr teilnahm. Lediglich die Neigung zu satter Buntheit (vorherrschend ein leuchtendes Grün) geht über diesen Ausgangspunkt hinaus. Ebenso trifft sich in der Auflösung konstruktiver Spannung in eine weiche, „episch" reihende Erzählhaltung bei seinen Bildkompositionen die nur mäßige Begabung des Malers mit Tendenzen der Disintegrationsphase des Stils.

[10] Lazarev, Pittura, Abb. 527. Vgl. die Gestaltung der Lichter (Gewand des hl. Petrus – Petrus der Baiophorosszene in Blithias).

[11] Đurić, Abb. 69, 71. Vgl. die Strukturierung der Gewänder, die Hintergrundarchitekturen.

[12] Spatharakes II, Abb. 460. Vgl. die Gewandstrukturierung (mit der Szene der Hypapante in Blithias).

[13] Lazarev, Pittura, Abb. 517. Vgl. die Gewandstrukturierung (mit der Szene der Hypapante und vor allem dem Deesischristus [Kniepartie] in Blithias).

[14] Lass. 1969, 209ff., Abb. 56-61; RbK IV, Sp. 1138f.

Parallelen finden sich, folgerichtig, in Werken, die vor 1350 geschaffen wurden: in der Weißen Kirche von Karan[15] (1340/2), in der Demetrioskirche von Peć[16] (um 1345), in Dećani[17] (1346/50), im Cod. Sinait. gr. 152 (1346), fol. 389v[18], in den weniger fortschrittlichen Bildern (s. Lazarev, Pittura 371) im Cod. Mosc. gr. 407[19] (ebd.: 1340/50).

135 *Ano Biannos/Biannos,*
Kirche der hl. Pelagia, 1360[20]:

Wichtiges Beispiel für die Wendung der Spätphase des Stils ins Volkstümliche, Provinzielle.

Die Bildszenen sind oft mit möglichst viel Figuren angefüllt, fast im Sinne des „horror vacui" (z.B. die große, überladene Kreuzigungsszene). Die Formen sind parallel zu denen in anderen Monumenten der Zeit gestaltet (Gesichtsmodellierung durch Grün um die Augen und am Rand, verschieden belichtete Gebäudeseiten usw.), ohne markante Klarheit: Sie sind nicht mehr glatt nach außen abgeschlossene Körper, sondern sind leicht geworden und ordnen sich in eine gefällig „gemusterte" Fläche ein.

136 *Kloster Kudumas/Monophatsi,*
Höhlenkirche des hl. Ioannes, 1360[21]:

Schlicht reihender, flächiger Szenenaufbau, fast in Registern übereinandergelegt, Isokephalie (Szene des Tods des hl. Ephrem). Große, flache, deutlich als Einheit konzipierte Gesichtsflächen. Haar und Bart sind ornamentalisiert (einzelne, voneinander abgesetzte Kompartimente, die in sich durch parallele, gekurvte Strähnen strukturiert sind). Buntes Kolorit (vor allem Ocker, Braun, Ziegelrot, Blau, Grün).

Werk eines provinziellen Malers, aber nicht ohne Größe (Deesis, Kreuzigung). Es hat Teil an der „episierenden" Tendenz der Kunst um 1360: Die geschlossenen, isolierten Gestalten der Jahrhundertmitte treten in Reihe mit anderen, werden Teil einer „Erzählung".

---

15 Petković II, Taf. CXV, CXIX links; vgl. die Faltenmuster mit denjenigen von Maria und Christus in der Deesisdarstellung von Palaia Rumata.

16 Đurić, Abb.54 (vgl. die Faltenmuster mit denjenigen der Thronenden Maria in Palaia Rumata), Taf. XXXV (vgl. die Köpfe, etwa mit denjenigen der Prodosiaszene ebd.).

17 Petković II, Taf. CXXXII (Engel), CXXXVIII rechts: Vgl. die Faltenmuster mit denjenigen des Johannes der Deesisgruppe in Palaia Rumata.

18 Spatharakes II, Abb. 460: Vgl. die Faltenmuster mit denjenigen der Thronenden Maria und des Deesis-Johannes in Palaia Rumata.

19 Lazarev, Pittura, Abb. 509–512. Wie Anm. 18.

20 BK 450 ff., Abb.115, 426-428; RbK IV, Sp. 1129.

21 Arch.Deltion 26 Chron. (1971) 520 f., Taf. 536α; M. Bougrat, L'Eglise Saint-Jean près de Koudoumas, Crète. CahArch. 30 (1982) 147–174, Abb. 1–28; RbK IV, Sp. 1129 f.

Parallelen zeigen, daß der Meister auf der Höhe der Zeit ist[22]: Mateič[23] (1356/60), Psača[24] (1365/71).

137 *Papagiannadon/Seteia,*
Kirche der Panagia, 1363/4[25]:
Abb. 133.

Stark zerstörter Freskenzyklus, nicht ohne Qualität. Die Gewänder schlicht, großzügig vereinfacht, strukturiert durch skizzenhaft locker gesetzte Streifen milder Farbtöne (z.B. Weiseengel der Himmelfahrtszene). Schlichte, edle Köpfe, schwer und kräftig, aber weich modelliert, nach außen abgeschlossene Volumina (z.B. Eisodiaszene, Szene der Lazaruserweckung), oder mit breitem, locker geführtem Pinsel eher farbig–malerisch konzipiert (bärtiger Heiliger).

Eine Kunst ohne rechten Bezug zu den anderen datierten Werken aus derselben Zeit (s. eben). Sie vertritt einen anderen Traditionsstrang, der zuvor vor allem durch die Bilder in Malles[26] (s.o. Nr. 118) repräsentiert ist: Diese scheinen, etwas „breiter", „erdiger", weniger konzis und maßvoll, in Papagiannadon fortgeführt.

Eine gewisse Ähnlichkeit besteht mit den Malereien von Psača[27] (1365/71).

UNDATIERT

138 *Smilen/Amari,*
Kirche der Panagia[28]:
Abb. 134, 135.

Vom selben Maler Anastasios wie die Bilder im folgenden Monument (s. dort; der Name dort in der Stifterinschrift).

Ein eigenwilliger Maler. Er liebt luzid aufgebaute Bildkompositionen. Hintergrundberge mit großen, geradezu „kubistischen" Formen: übereinandergeschobene, plattenförmige Tafeln (z.B. in der Szene der Lazaruserweckung). Auch die Architekturen bestehen aus einfachen, stereometrischen Gebilden (beschattete

---

22 Die Meinung von M. Bougrat (a.O. 170), es liege in diesen Bildern „tardokomnenisches" Formengut vor, ist nicht zu halten (vgl. o. S. 86, Anm. 3).

23 Vgl. die reihende Komposition (z.B. Đurić, Abb. 69), Köpfe (Simon von Kyrene, Millet–Velmans IV, Taf. 41, Abb. 84; Hauptmann der Kreuzigung, ebd., Taf. 42, Abb. 86 – hl. Petros in Kudumas; junge Köpfe, Petković I, Abb. S. 138, 139b, 140a; Petković II, Taf. CXLVII – Erzengel Michael in Kudumas).

24 Vgl. Köpfe (Hierarchen, Millet–Velmans IV, Taf. 57; hl. Nikolaos, ebd. Taf. 63, Abb. 124; vor allem hl. Petros, ebd. Taf. 70, Abb. 135 - hl. Petros in Kudumas).

25 RbK IV, Sp. 1127.

26 Zu diesen besteht auch gelegentlich Detailähnlichkeit (vgl. die Eisodiaszene und den Himmelfahrtsengel in beiden Monumenten).

27 Vgl. dortige Köpfe (Millet–Velmans IV, Taf. 57 ff., 61, 68 [mittlerer Heiliger; vgl. den jungen Arztheiligen in Papagiannadon]).

28 Kalokyres, Abb. BW 14, 22, 26, 30, 33, 34, 36, 80; RbK IV, Sp. 1132 f.

Flächen in der Farbe deutlich von den beleuchteten geschieden), sind dabei aber durchaus um „erzählerischen“ Realismus bemüht (z.B. in der Baiophorosdarstellung).

Auf den Gewändern sind hier und da (z.B. bei den Bürgern der Baiophorosszene) geometrisch erstarrte Rudimente des „Zweiten Paläologenstils“, daneben aber auch (vor allem beim Elias der Verklärungsszene, auch beim Petrus in der Szene der Lazaruserweckung und beim Simeon der Hypapanteszene) reiche, komplizierte Faltenstrukturen zu sehen, die an Gestaltungen der Jahrhundertmitte erinnern; gelegentlich fällt sogar noch „Neueres“ auf (etwa das Gewand Christi in der Szene der Lazaruserweckung; Parallelen aus den späten 1350er–Jahren). Die Gesichter sind alle sehr einheitlich, herb–holzschnitthaft, gestaltet, mit deutlichen Grünschatten.

Das Kolorit wirkt bunt und kräftig (Rot, Braun, Grau, Violett, und vor allem ein tiefes, leuchtendes Blau). Die Farben werden, außer durch Lichter (neben Weiß begegnen auch Rosa und Karmin als Lichter), nicht weiter modifiziert, sondern flächig eingesetzt, jedoch in mannigfacher Abstufung (s. vor allem das raffinierte Spiel mit Grau- und Weißtönen).

Der Maler verfährt ausgesprochen eklektisch: Von Haus aus eher zu herber Expressivität geneigt, zieht er auch z.B. ausgesprochen elegante Vorbilder heran, aber er ist auch nicht frei von archaisierenden Anwandlungen (Szene des Letzten Abendmahls[29]).

Innerkretische Ausgangspunkte dieser Kunst lassen sich ebenso ausmachen (vor allem Genna, s.o. Nr. 101[30]) wie verschiedene außerkretische Parallelen: Cod. Vatic. gr. 361, fol. 14b^{v}[31] (1320er–Jahre), Cod. Sinait. gr. 152, fol. 389^{v}[32] (1346), Cod. Mosc. gr. 407[33] (Lazarev, Pittura 371: 1340/50), Lesnovo[34] (1347/8), Mateič[35] (1356/60).

Zeit: Spätere 1350er-Jahre.

[29] Ihre Ikonographie soll „alt“ wirken (Christus sitzt links am Tisch); in einem wichtigen Detail (die vordere Reihe von Aposteln) verrät sich jedoch der recht späte Maler.
[30] Vgl. etwa den dortigen Täufer der Taufszene mit dem Elias der Verklärung in Smilen.
[31] Buchthal, Palaeologan Illumination, Fig. 12; vgl. den Elias der Verklärung in Smilen.
[32] Spatharakes II, Abb. 460; ebenso.
[33] Foll. 388^{v}, 502^{v}, 161^{v} (Lazarev, Pittura, Abb. 509, 510, 511); ebenso fol. 401^{v} (ebd., Abb. 515); vgl. den Christus der Verklärung; fol. 489^{v} (ebd., Abb. 517); vgl. den Petrus in der Szene der Lazaruserweckung; fol. 161^{v} (ebd., Abb. 511); vgl. den Simeon der Hypapanteszene.
[34] Petković II, Taf. CLXII; vgl. Gesichter. Millet–Velmans IV, Taf. 12, Abb. 25; vgl. die Hintergrundberge.
[35] Đurić, Abb. 69, 71; vgl. das Gewand Christi in der Szene der Lazaruserweckung. Millet–Velmans IV, Taf. 52, Abb. 104; vgl. die Gestaltung von Haar und Bart Simeons in der Hypapanteszene in Smilen.

139 *Apodulu/Amari,*
Kirche des hl. Georgios[36]*:*
Abb. 136.

Nach Ausweis der unvollständigen Stifterinschrift Werk eines Malers Anastasios, der auch den – besser erhaltenen – Bilderschmuck der Panagiakirche von Smilen (s. eben) geschaffen hat[37], wie eine Reihe identischer Züge beweist (Gestaltung der Köpfe, Gewänder, Hintergrundberge; Kolorit; Details wie z.B. der Schalmei blasende Hirte in beiden Geburtszenen). Das über den Stil dieses Malers zu den Fresken in Smilen Gesagte gilt auch hier.

Zeit: Spätere 1350er-Jahre.

140 *Speli/Hagios Basileios,*
Kirche des hl. Georgios[38]*:*

Stark zerstörte Bilder eines liebenswürdigen Malers. Er verwendet lichte, leichte, klare Farben (Ocker, Grün, Karmin u.a.). Strukturierung von Gewändern (etwa: Christus der Himmelfahrtszene) prinzipiell wie bei Parallelen der 1340er–Jahre[39] (Faltenwülste mit Lichtstreifen und -flächen), jedoch farbig aufgelöst, verbreitert und verflacht, mit einer gewissen „Geschwätzigkeit“ des (vergröberten) Details (auch ist eine Disproportionierung der Figur nicht zu übersehen); auf Oberschenkeln ausgeprägte „Faltenstreifen“ (Trageengel der Himmelfahrtszene). Bei den Köpfen schafft eine kräftige, volumenbetonte Modellierung eine deutliche Einheit.

Wohl ein bunteres Gegenstück zu den Fresken der Konstantinskirche von Kritsa (1354/5; s.o. Nr. 131).

Zeit: (Spätere?) 1350er-Jahre.

141 *Kloster Diskuri/Mylopotamos,*
Exokklesion des hl. Ioannes, Meister 1[40]*:*

Fresken im Ostteil des Kirchenraums.

Gewänder lebhaft strukturiert (vereinfachte Relikte des „Zweiten Paläologenstils“ begegnen ebenso noch [Joseph, Engel in der Geburtszene] wie heruntergekommene Formen aus der Zeit der Jahrhundertmitte [der erste Apostel rechts in der Himmelfahrtsszene z.B. setzt Gestaltungen wie in Krustas, s.o. Nr. 115, völlig unzulänglich um]; es gibt auch ganz grobe „Faltenplatten“ und „Faltenstreifen“) oder einfach von dunklen Faltenlinien überzogen (andere Gestalten der

[36] BK 309 f. (mit völlig ungerechtfertigtem Vergleich mit den Fresken der Panagiakirche von Prodromi [s.o. Nr. 58]), Abb. 272; RbK IV, Sp. 1132 f.
[37] Nicht alle Bilder in Apodulu scheinen übrigens von seiner Hand zu stammen.
[38] Pelantakes 26 f.; RbK IV, Sp. 1136.
[39] Demetriuskirche von Peć (um 1345), Cod. Mosc. gr. 407 (Lazarev, Pittura 371: 1340/50).
[40] RbK IV, Sp. 1135.

Himmelfahrtsszene). Grobe, farbige Gesichtsmodellierung (schwache Grünschatten), klobige Hände (s. vor allem die Deesisdarstellung in der Apsiswölbung) Vergröberungsform des Stils wie in Blithias (1359) und Palaia Rumata (1360; s.o. Nr. 133, 134); vor allem die Malereien in letzterem Monument scheinen nicht fern zu stehen.

Zeit: Um 1360.

142 *Kloster Diskuri/Mylopotamos,*
Exokklesion des hl. Ioannes, Meister 2[41]*:*
Abb. 137.

Fresken im Westteil des Kirchenraums, die sich in jeder Hinsicht deutlich von denen im Ostteil (s. eben) unterscheiden:

Bilder hoher Qualität, in sehr schlechtem Erhaltungszustand. Reich entfaltete Hintergrundarchitekturen, wo deutlich – z.T. farbig – Licht- und Schattenflächen geschieden sind (Baiophorosszene). Minutiöse Schmuckfreude, Liebe zum penibel ausgeführten Detail, das überreich Gewänder, Waffen u.ä. (drei Reiterheilige) und Möbelstücke überzieht (Thron des Christus der Deesisdarstellung: Vgl. den Thron des Deesischristus in Kudumas [s.o. Nr. 136; 1360] mit teilweise identischen Verzierungen, für die antike Provenienz in Anspruch genommen wurde[42]). Schlanke Figuren, die in reich strukturierte Gewänder gehüllt sind: weiche, feine, zierlich–„rokoko"hafte Licht- und Faltenmodellierung, die z.T. an den „Zweiten Paläologenstil" erinnert (Heilige an den Gurtbögen), z.T. Vorbilder der Jahrhundertmitte überspitzt verfeinert (es gibt Lichtgrate, „Faltenplatten", „Faltenstreifen"; z.B. Johannes der Kreuzigungsszene, Joseph und Simeon in der Hypapanteszene). Runde, füllig modellierte Köpfe, ohne Grünschatten (z.B. die drei Reiterheiligen; ganz feine, zarte Köpfe in der Kreuzigungsszene). „Lyrisch" zart auch das feine, aparte Kolorit (Ocker, Braun, Karmin, Stahlblau, Violett und vor allem ein mildes, helles Grün).

Die Bilder zeigen den Stil in seiner Endphase, und zwar – konträr zu den späten Vulgarisierungen – in einer höchst verfeinerten Form; Verspieltes steht neben Verhalten–Schlichtem (s. das noble junge Stifterpaar des Stifterbilds), Körperhaftes neben flächigen Gestaltungen. Trotzdem ein Freskenzyklus von großer stilistischer Geschlossenheit, ein Werk ganz eigenen Gepräges.

Parallelen aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts: Christus–Ikone[43]

[41] Arch.Deltion 30 Chron. (1975) 353, Taf. 256 α; BK 124, Abb. 73 (mit zu später Datierung ins Ende des 14. Jahrhunderts); RbK IV, Sp. 1135.
[42] M. Bougrat, L'Eglise Saint-Jean près de Koudoumas, Crète. CahArch. 30 (1982) 158; antike Palmettenmuster auch auf der Rüstung des Erzengels Michael in Diskuri.
[43] Lazarev, Pittura, Abb. 526: Vgl. mit dem Gesicht Christi das Gesicht des hl. Theodor in Diskuri.

(um 1363), Koimesis–Ikone[44] (3. Viertel des 14. Jahrhunderts) und Eleusa–Ikone[45] (2. Hälfte des 14. Jahrhunderts) in Sankt Peterburg, die Fresken von Rečani[46] (späte 1360er–Jahre) und Psača[47] (1365/71).

Zeit: 1360er–Jahre.

143 *Achladiakais/Selino,*
Kirche des hl. Zosimas, Meister 2[48]*:*
Abb. 138.

Darstellung einer Hodegetria und eines Engels auf der gemauerten Ikonostase.

Füllige, weiche, stark vereinheitlichte Gesichtsmodellierung mit ganz schweren, tiefen Schatten. Flache Gewänder mit schematisierten Faltenfurchen, völlig vergröberter Schmuckstreifen auf dem Gewand des Engels.

Gegenüber den Bildern der vierten Malschicht in Phodele (s.o. Nr. 127), die thematisch Vergleichbares bieten, vergröbert und erstarrt, aber auch in der Licht/Schatten–Modellierung der Gesichter zugespitzt, d.h. unterwegs zum neuen Stil des späten 14. Jahrhunderts.

Zeit: 1360er-Jahre.

144 *Butas/Selino,*
Kirche des Heilands[49]*:*

Schlichte Bildkompositionen und einfache Bergformen. Auf den Gewändern Strichbündel bzw. Dunkellinien als Faltenstrukturen, deformierte „Faltenplatten". Einheitlich gestaltete, schlichte, „erdige" Gesichter; bei Haaren und Bärten hochgradige Ornamentalisierung (einzelne, parallele, gekrümmte Zöpfchen und Flechtchen; z.B. David [?]). Dominierende Rolle der Farbe (vor allem Violett, Blau, Rot). Leichter, zierlicher Schrifttypus der Jahrhundertmitte.

Das Detail der Gestaltung von Haar und Bart läßt sich an außerkretische Parallelen anschließen: Psača[50] (1365/71), Alte Klimentkirche von Ohrid[51] (1378). Im übrigen besteht Ähnlichkeit zu Vulgarisierungsformen des Stils in Kreta, etwa in Blithias (1359/60; s.o. Nr. 133).

Zeit: 1360er–Jahre.

[44] Ebd., Abb. 527: Vgl. die Gewandbehandlung.
[45] Ebd., Abb. 528: Ebenso.
[46] Đurić, Abb. 72: Vgl. die Gesichtsmodellierung, die Rüstungen (auch in ihrem Zierat), den Schrifttypus (er ist anders als der im späten 14. Jahrhundert übliche [s. zu Anm. 41] und verbindet diese Malereien mit dem Stil der Jahrhundertmitte).
[47] Vgl. die heiligen Krieger dort (Millet–Velmans IV, Taf. 68); vergleichbare Schmuckfreude.
[48] Lass. 1970, 181 ff., Abb. 236; RbK IV, Sp. 1137.
[49] Lass. 1970, 162 ff., Abb. 199; RbK IV, Sp. 1139 f.
[50] Millet–Velmans IV, Taf. 70, Abb. 135.
[51] Đurić, Abb. 83.

XI. DIE PALÄOLOGISCHE MALEREI KRETAS IM LETZTEN DRITTEL DES 14. JAHRHUNDERTS UND IHRE „NACHZÜGLER" IM FRÜHEN 15. JAHRHUNDERT

Darstellungen der Geschichte des Paläologenstils, die noch auf dessen spätere Entwicklung eingehen[1], registrieren für das fortgeschrittene 14. Jahrhundert eine auffällige Wendung im Erscheinungsbild der byzantinischen Malerei. Otto Demus[2], der diese neue Stilphase von den „barocken" Formtendenzen des zweiten Jahrhundertviertels herleitet und mit der Regierungszeit Johannes' V. (1341–1391) synchronisiert, spricht vom Aufkommen eines erregten Expressionismus, der sich mit optischem Illusionismus verbinde, die Formen auflöse und mittels oft kühnster Technik in einem fast impressionistischen Luminarismus verflüssige. Gegenüber der Situation in Konstantinopel, wo diese neuen Tendenzen zurückhaltend gehandhabt würden, kämen in der „Provinz" ihre extremen Möglichkeiten eher zur Geltung[3]. V. J. Đurić entwirft für die Malerei in Serbien und Makedonien ein insgesamt vergleichbares, freilich auch differenzierteres Bild. Neben einer expressiven Ausprägung[4], deren Beschreibung sich eng mit der von Demus gegebenen Charakterisierung berührt, konstatiert er unter anderem noch eine andere Ausformung des neuen Stils[5], die durch eine „heroische Stimmung" gekennzeichnet sei, welche sich in epischer, kraftvoll–erhabener Wucht äußere. Im Zusamenhang mit beiden Tendenzen verwendet auch Đurić die Metapher „barock"[6].

Schon die breite geographische Streuung der von den beiden Autoren als Beispiele für eine solche Entwicklung der paläologischen Malerei angeführten Monumente macht deutlich, daß es sich nicht um ein lokal begrenztes Phänomen

---

1 O. Demus, The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of the Palaeologian Art, in: Underwood, Kariye IV, 107–160, vor allem 154 ff. Đurić 121 ff. – V. Lazarevs These, um die Mitte des 14. Jh.s löse ein eher graphisch ausgerichteter Stil eine eher malerische Kunsttradition ab (Pittura 354 ff.), trifft sicher Richtiges, bleibt aber doch insgesamt zu pauschal.

2 a.a.O. 154.

3 O. Demus führt als Beispiel für ersteres die Pariser Kantakuzenos–Handschrift (Par. gr. 1242; 1372/5), für letzteres die Fresken von Ivanovo/Bulgarien (1360/70er–Jahre) und die Malerei Theophanes des Griechen in Rußland (vor 1378 in Nowgorod) an.

4 Vertreten vor allem in den Malereien des Marko–Klosters (1376/81) und der Monumente in seinem stilistischen Umkreis (Đurić 121 ff.).

5 Vor allem von dem Maler Jovan und seiner Schule vertreten: Malereien in der Kirche des hl. Andreas an der Treska (1388/9) und ihr stilistischer Umkreis (Đurić 129 ff.). Für O. Demus (a.a.O. 155) bezeugen die Malereien von Andreas an der Treska schon die gegen 1390 einsetzende und bis ungefähr 1420 anhaltende Rückkehr der paläologischen Malerei zu einer neuen „klassizistischen" Haltung.

6 a.a.O. 132.

handeln kann. Daß es vielmehr in Konstantinopel seinen Ursprung hatte und sich von dort aus vielfach verbreitete, legen, neben der Tatsache, daß diese Stilform auch bei hauptstädtischen Werken bezeugt ist[7], die Bezüge nahe, welche manchen Künstler der „Provinz" auch noch zu dieser recht späten Zeit mit der Zentrale verbinden[8].

Was nun die kretische Freskenmalerei des späten 14. Jahrhunderts betrifft, so ist ein solcher Kontakt mit Konstantinopel über jeden Zweifel hinaus gesichert. Zum einen ist die Anwesenheit nichtkretischer Maler auf der Insel gerade für diese Zeit bezeugt, vor allem diejenige eines gewissen Alexios Apokauchos, mit dem Ioseph Bryennios von Konstantinopel aus korrespondiert[9], der seinerseits selbst in den Jahren 1381–1400 als Vertreter des Ökumenischen Patriarchen in Kreta weilte, um eine Reform der unhaltbaren kirchlichen Zustände durchzuführen. Zum anderen findet sich, während diesem Meister keines der heute noch auf der Insel existierenden Monumente zugewiesen werden kann, ein Werk, in dem der Bezug zur hauptstädtischen Kunst evident ist: die Fresken im Ostteil des Haupt„schiffes" von Balsamonero/Kainurgio, die aufs engste mit der Malerei der Pariser Kantakuzenos–Handschrift (Cod. Par. gr. 1242; 1372/5) verbunden sind[10]. Man wird deshalb mit der Vermutung nicht fehlgehen, daß auch in Kreta der Anstoß zu der stilistischen Wende von Konstantinopel ausging.

Das früheste datierte Monument der neuen Stilphase auf der Insel stammt aus dem Jahr 1370 (Kirche des Johannes Prodromos von Kritsa/Merabello). Da sie sich anderswo (Kirche der Hosia Maria von Samaria/Sphakia; Graffito von 1379), in weit abgelegener, üblicherweise hochkonservativer Gegend, bereits in den 1370er–Jahren als voll entwickelt, ja schon vulgarisiert, präsentiert, wird man wohl schon die späteren 1360er–Jahre als denjenigen Zeitraum annehmen dürfen, in dem das Neue die Insel zum ersten Mal erreicht hat.

Das Gesicht, das es auf Kreta zeigt, entspricht durchaus der auch für andere Provinzen der byzantinischen Malerei angebotenen Charakterisierung (s.o.). Dabei läßt die große Zahl der auf der Insel aus dieser Epoche erhaltenen Monumente eine Art Entwicklungsbogen des neuen Stils erkennen: Auf eine erste Phase (ca. 1365–1380), in welcher mit dessen Expressivität in oft massivem Ausmaß experimentiert wird, folgen zwei Jahrzehnte der Beruhigung und Formalisierung (ca.

[7] Vor allem in der Pariser Kantakuzenos–Handschrift (s. Anm. 3.)

[8] Für den führenden Meister der Fresken des Marko–Klosters und für den Maler Jovan angenommen (Đurić 122, 129), für Theophan Grek Herkunft aus Konstantinopel erwiesen (etwa PKG III, 147, 165, 290).

[9] N. B. Tomadakes, Ὁ Ἰωσὴφ Βρυέννιος καὶ ἡ Κρήτη κατὰ τὸ 1400. Athen 1947, 122 ff. N. B. Drandakes, Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναΐσκος τοῦ Ἁγ. Γεωργίου. ΚΧ 11 (1957), 157 f.

[10] S. unter Nr. 150

1380–1400). Im frühen 15. Jahrhundert (ca. 1400–1420), in dem sich mit einer „klassizistisch" bestimmten Wende schon eine neue Entwicklung anbahnt, halten einige Nachzügler, in erstarrter und vulgarisierter Form, noch an den alten Stilidealen fest.

Diese sind während der gesamten Dauer dieser fünf, sechs Jahrzehnte, unbeschadet aller sonstigen Veränderung, dadurch gekennzeichnet, daß der Ausdruck die Form, sie dominierend, schafft (und nicht umgekehrt, wie es in der vorangegangenen Stilphase der Fall war). Dabei ist die neue Kunst nicht unbedingt in jeder Hinsicht originell: Vom „Zweiten Paläologenstil" wie auch von der darauffolgenden Malerei des zweiten Jahrhundertdrittels werden durchaus Gestaltungselemente übernommen und fortgeführt, jedoch dynamisiert, zugespitzt und einer expressiven Steigerung unterworfen.

Während der ersten Phase (ca. 1365–1380) ist diese Tendenz am weitesten getrieben. Die bisherige Harmonie in Bildaufbau und Figuren„regie" ist einer Unruhe gewichen, welche, je nach Monument und Umständen verschieden ausgeprägt, die Bildkompositionen als Ganzes und in all ihren Teilen aufstört. Der Kontur verliert seine maßvolle Geschlossenheit, bricht aus in lebhaft bewegte Gewandsäume oft ekstatisch bewegter Gestalten mit aufgeregt ausfahrender Gestik (Himmelfahrtsszenen). In bisher glatte, nach außen fast abweisend wirkende Oberflächen brechen, zwischen herausragenden Stegen und breiter ausgedehnten Erhöhungen, tiefe Höhlungen ein, die völlig im Dunkel versinken. Die hoch gelegenen Stellen bescheint dafür oft ein helles Licht, das nicht mehr, mehr oder minder einheitlich, über allem liegt und dunklere Farben heller macht, sondern auf den herausragenden Punkten körperhafter Volumina schimmernde Akzente setzt (bei der Gestaltung der Gesichter ist in dieser frühen Phase noch eine gewisse Inkonsequenz festzustellen: Während bei den Gesichtern älterer Menschen die beschriebene Technik schon angewandt wird, sind jugendliche Gesichter eher noch nach dem bisherigen Herkommen modelliert: breite, glatte, farbig bestimmte Flächen, oft mit Grünschatten am Rand). Unruhe kommt auch in die Landschaftshintergründe, wo oft „flackernde" oder sich blähende Bergformen dem gesteigerten Spiel von Licht und Schatten ausgesetzt sind. Auch das Kolorit verliert seine harmonische Wärme. Es wirkt gerne gesucht, durch fahle, giftige Farben gelegentlich sogar extrem, sonst aber mindestens apart. Und zuletzt sei auch noch der Schrifttypus erwähnt (geradezu eine Leitform während des ganzen späten 14. Jahrhunderts): Eine expressive Wirkungsabsicht dynamisiert auch ihn, in den scharf gegeneinander kontrastierten Haar- und Fettstrichen, den überall ausbrechenden Zacken.

Die in der zweiten Phase (ca. 1380–1400) eintretende Beruhigung ist nicht im Sinne einer neuen, „klassizistischen" Harmonie zu verstehen. In den Bildkom-

positionen ist, vor allem in Werken der 1380er–Jahre, eine Tendenz zur reihenden, flächigen Anordnung der Bildelemente zu beobachten. Sie führt in manchen Fällen (Dreifaltigkeitskirche von Hagia Triada/Rethymnon und ähnliche Monumente) zu sperrigen Konstruktionen, in deren gespannten Verstrebungen expressive Lebendigkeit gewissermaßen „statisch" gebändigt wird. Anderswo zeigt sie sich in rechtwinklig gekanteten Hintergrundarchitekturen (Panagiakirchen von Rustika/Rethymnon und Meronas/Amari) oder in einem rechtwinkligen „Raster", welches über das ganze Bild gelegt ist und in das dessen Details eingefügt sind (Nikolaoskirche von Drapeti/Monophatsi). In allen Fällen wird der Antagonismus zwischen konstruktiver Gesamttendenz und Drang nach Lebendigkeit zum Träger einer auch hier spürbaren expressiven Wirkung. Solch ein innerer Widerstreit kennzeichnet oft nicht nur die Gesamtanlage der Bilder, sondern auch ihre Einzelformen (Architekturen, Gewänder, Köpfe): Sie wirken holzschnitthaft zugespitzt und verhärtet, die eher dynamisch ausgeprägte Expressivität der Malerei von 1365/80 hat sich in eine statische verwandelt. Die damals unbändige Lebhaftigkeit in Bewegungen, Gesten und Mienen ist jetzt zwar nicht ganz verloren gegangen, aber doch reduziert und gebändigt. Bei der Modellierung der Gesichter werden die Ansätze von 1365/80 konsequent zu Ende gebracht, vor allem in der Malerei der 1380er–Jahre: Auf dunklem Grund schimmert das Licht nur noch in begrenzten Punkten und Strichlein (Panagiakirche von Rustika/Rethymnon u.ä.). Später, in den 1390er–Jahren, begegnet eine noch krassere Hell–Dunkelkontrastierung, bei der aber begrenzte helle Flächen auftreten (Panagiakirche von Meronas/Amari, Georgskirche von Artos/Rethymnon und ähnliche). Anderswo (beispielsweise in der Kirche des hl. Athanasios von Kephali/Kisamos) wird im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts diese starre Art der Gestaltung (vor allem der Gesichter, aber auch anderer Bildelemente) zurückgenommen; ein flackernd und vor allem farbig–malerisch eingesetzter Pinsel führt in diesen Monumenten bis zu einem gewissen Grad zu einer Auflösung der festen und harten Form; inhaltlich entspricht dem eine Neigung zu einer erzählerischen„„episch"–breiten Gestaltungsweise, mit der eine Tendenz zu „irdener", massiger Modellierung einhergehen kann (z.B. in Kephali). In manchen Monumenten der 1380er–Jahre (Kirche des hl. Antonios von Sugia/Selino, Panagiakirche von Spelia/Kisamos; teilweise in Rustika) kann beobachtet werden, daß zu der harten, expressiven Ausprägung des Stils von Anfang an eine extreme, „lyrische" Gegenposition existiert, die durch eine weiche, spannungslose, völlig von der Farbe bestimmte Formgebung gekennzeichnet ist. - Insgesamt zeigt sich, daß das Gesicht der Kunst während dieser beiden Jahrzehnte alles andere als einheitlich aussieht, daß mehrere „Strömungen", immer wieder sogar innerhalb ein und desselben Monuments in reizvoller Interferenz, nebeneinanderherlaufen: Der in den Jahren zuvor gegebene Anstoß wird nun in verschiedener

Weise, sei es originär kretisch, sei es mit neuem Blick nach Vorbildern außerhalb der Insel, verarbeitet[11].

Tendenzen, die sich in der Kunst dieser beiden Jahrzehnte zeigten, werden in den Nachzügler–Werken des frühen 15. Jahrhunderts (ca. 1400–1420) fort– und zu Ende geführt. Zwar bleibt die Lebendigkeit der vorausgehenden Malerei bis zu einem gewissen Grad erhalten, in manchen Monumenten erstarren jedoch die Einzelformen bis hin zu einer symmetrischen, geometrisierenden Linearität, wirken übermäßig hart und trocken, manchmal geradezu „gefroren". Lösungen der Malerei aus der Zeit vor 1400 werden vulgarisiert, vergröbert; daneben ist, bei qualitätvollen Werken (z.B. der Johanneskirche von Erphoi/Mylopotamos), auch eine preziöse Verfeinerung belegt, die jedoch ebenfalls der beschriebenen Erstarrung nicht entgeht. Die Bildkompositionen sind in jedem Fall durch eine reihende, oft monotone, der Fläche entlang geführte Füllung des Bildraums gekennzeichnet, die eine Spannung gegeneinander verstrebter Einzelelemente nicht mehr zuläßt. Die Gesichter sind teils flach, teils aber auch körperhaft gestaltet; es findet sich auf ihnen eine Modellierunng durch das Licht wie bei Werken der 1380er–Jahre, in anderen Fällen aber auch, als neues Element[12], eine Lichtgebung, die mit kleinen, flächigen Schraffuren durch Weißstriche arbeitet. Wie vor 1400, existiert auch im frühen 15. Jahrhundert eine Gegenposition zu dem durch die beschriebene Härte und Erstarrung gekennzeichneten Hauptstrang der Entwicklung: Ein paar Fälle besonders weicher, zart „lyrischer" und stark von der pastellenen Farbe beherrschter Malerei (vor allem in der Georgskirche von Prines/Selino und in der Eutychioskirche von Tsiskiana/Selino, Werken des Malers Nikolaos Mastrachas), in den besten Bildern eine feine, stille Kunst, könnten möglicherweise auf vergleichbare Vorläufer vor 1400 (s.o.) zurückzuführen sein.

[11] Die von M. Mpormpudakis wiederholt (Arch.Deltion 30 Chron. [1975] 353; BK 123 ff.) vorgebrachte Hypothese, eine bestimmte Denkmälergruppe, die er auf die Fördertätigkeit der Familie Kallerges zurückführt, sei einer fest umschriebenen Stil– und Schultradition zuzuschreiben, wird der, wie man sieht, sehr differenzierten Realität kretischer Malerei zu dieser Zeit im allgemeinen und der betreffenden Werke im besonderen nicht gerecht.

[12] Außerhalb Kretas schon etwas früher belegt, z.B. in Calendžicha/Georgien (1384/96; Lazarev, Pittura, v.a. Abb. 521, 524).

Wichtige Monumente aus dem ersten Abschnitt der Stilphase (ca. 1365-1380)

Datiert

145 *Kritsa/Merabello,*
Kirche des hl. Ioannes, 1370[1]:

Formenrepertoire z.T. von früher übernommen (Rudimente des „Zweiten Paläologenstils“; Lichtgrate und „Faltenplatten“ des Stils der Jahrhundertmitte), jedoch in schwungvolle Bewegung versetzt (so daß die Gewandformen fast ein Eigenleben gewinnen) und einem zugespitzten Hell–Dunkel–Kontrast ausgesetzt (leuchtend hell akzentuierte Faltengrate, Säume und, vielfach streifige, aber auch gerundete oder geometrisch-spitzwinklige, Flächen zwischen Stellen, die ganz im Dunkel versinken).

Auch auf den Gesichtern Hell–Dunkel–Kontraste, aber z.T. mit kontinuierlichen Übergängen; die Hellflächen überwiegen; weiße, kleine Lichtstreifen akzentuieren Stirne, Augenpartie, Nasenrücken, Kinn, Hals. In den Gewölbebildern Gewänder und Gesichter weicher, d.h. weniger kontrastbetont, gestaltet als bei den großen Figuren des Apsisbereichs; dabei die Gesichter in den Gewölben dunkler gehalten, nur die kleinen weißen Lichter setzen noch Akzente. Eckige, sperrige Bauten und Möbel mit z.T. schwungvoll bewegten Formen (Thron der Verkündigungsmaria[2]). Reduzierte, eher dunkle Farbskala (vor allem Braun–, Ocker–, Blau– und Rottöne).

Außerkretische Parallelen derselben Zeit (Hodegetriadarstellung der Anargyrenkapelle von Vatopaidi um 1371[3], Psača 1365/71[4]) zeigen vergleichbare Strukturen, wirken aber im ganzen flacher, weniger expressiv–kontrastreich. In den Fresken des kretischen Kyteros (1372/3; siehe gleich) sind, bei allem Qualitätsunterschied, manche Details gut vergleichbar (Augenpartie, Rolle und Plazierung der weißen Lichtstrichlein auf den Gesichtern, Strukturierung von Haar und Bart, ebenso gelegentlich der Gewänder).

---

[1] Arch.Deltion 23 Chron. (1968) 423, Taf. 394; id. 30 Chron. (1975) 355 f., Taf. 259 f.; BK 434 f., Abb. 408 f.; RbK IV, Sp. 1143.

[2] Vgl. damit Entsprechungen im Süd„schiff“ der Panagiakirche desselben Ortes aus der Zeit um 1320 (s.o. Nr. 98); sowohl Traditionsverhaftetes wie Neues der Malerei um 1370 kann an Hand dieses Beispiels gut begriffen werden.

[3] Đurić, Abb. 84 (ebd. 113: Herkunft dieser Malerei aus Thessalonike).

[4] Für die Gewandgestaltung dort s. etwa Millet–Velmans IV, Taf. 59, Abb. 116; Taf. 64, Abb. 125 f.; Taf. 70, Abb. 135.

146 *Kyteros/Selino,*
Kirche der hl. Paraskeue, 1372/3[5]*:*
Abb. 139.

Figurenreiche Szenen voll bunter, leuchtender Farben (vor allem Rot), die gerne in großen, kaum strukturierten Flächen eingesetzt werden; anderswo bei der Gewandgestaltung vergröberte, „heruntergekommene“ Vorbilder der Zeit um 1350[6], aber auch spätere Parallelen[7] spürbar. Die Köpfe eher körperhaft modelliert als die Gewänder, dabei neben Grün– vor allem starke Braunschatten, ornamental holzschnitthafte Gestaltung von Haar und Bart. Auch hierin zeigt sich diese Malerei vielfach durchaus auf der Höhe der Zeit[8], freilich von nicht allzu hoher Qualität, da recht grob, hart und schematisiert. Eine höchstens von außen aufgesetzte Expressivität hat in ihr die volkstümliche Maltradition Kretas (wie sie ein gutes Jahrzehnt zuvor etwa in Palaia Rumata vorliegt, s.o. Nr.134) berührt.

147 *Samaria/Sphakia,*
Kirche der Hosia Maria, vor 1379[9]*:*
Abb. 140.

Das eine oder andere Detail („Faltenplatten“, „-streifen“ auf den Gewändern) stammt aus dem Formenschatz der vorausgehenden Stilphase, wurde aber lebhaft verstärkt, auch in Farbe umgesetzt von einem provinziellen, aber reizvoll-eigenwilligen Maler, der die Stiltendenzen der Zeit ganz persönlich verarbeitet hat. Die Unruhe des Stils wird bei ihm zu einem dynamischen Spiel sperrig ineinander verspannter, teils hart akzentuierter, teils aber auch streifig–weich angelegter, Linienstrukturen (schöne Beispiele: Anastasis– und Hypapante–Szene). Diese bestimmen auch die Formgebung des Details: als aufgeregt flirrendes, buntes Faltengitter überziehen sie die Gewänder, und manche Köpfe lösen sich in ornamental flackernde und züngelnde Einzelelemente auf (bezeichnendes Beispiel für beides: Kommunion der Hosia Maria). Reich bewegte Hintergrundberge (z.B. Anastasis–Szene), massive, lebhaft verzierte Hintergrundbauten (z.B. Kreuzigungsszene). Helles, ex-

5 Lass. 1970, 166 ff., Abb. 202–206; BK 209 ff., Abb. 161; RbK IV, Sp. 1139.

6 Christus der Deesis, Bein (vgl. Christus fol. 389^v des Cod. Sinait. gr. 152 [1346; Spatharakes II, Abb. 460]); hl. Kyriake, Lichtmuster auf den Beinen.

7 Johannes der Deesis (vgl. Johannes d. Täufer in Treskavac [vor 1360; Đurić, Abb. 78]), Himmelfahrtsengel (vgl. Johannes d. Täufer, Elias, Christus der Myrophorenszene im Marko–Kloster [um 1376; Millet–Velmans IV, Taf. 74, Abb 141; Taf. 76, Abb. 145; Taf. 80, Abb. 153]).

8 Gesichtsmodellierung: Vgl. etwa die hl. Marina mit der völlig detailgleichen „Muttergottes Heil der Kranken“ von Ohrid (7. Jahrzehnt des 14. Jh.s; Đurić, Abb. 80). Haar und Bart: Vgl. etwa den hl. Petros oder den David mit Köpfen in Mateič (1356/60; Millet–Velmans IV, Taf. 37, Abb. 76), Psača (1365/71; ebd., Taf. 70, Abb. 135), Marko–Kloster (ebd., Taf. 102, Abb. 186).

9 Graffito vom Jahr 1379; Lass. 1971, 95 ff., Abb. 387–396; RbK IV, Sp. 1144 f.

quisites Kolorit (lichtes Grün, Rosakarmin, Braun und Violett in vielen Tönungen; kaum Blau).

Parallelen zu Werken derselben Zeit sind spürbar, die hier in provinzialisierter, vergröberter Form gespiegelt erscheinen: Cod. Par. gr. 1242 (1371/5), fol. 92^r[10], Cod. Vat. gr. 1160[11] (3. Viertel 14. Jahrhundert), Rečani[12] (um 1370), Psača[13] (1365/71), Vatopaidi, Anargyren–Kapelle[14] (um 1371), Rajaković–Grab in der Peribleptoskirche von Ohrid[15] (1379), Marko–Kloster[16] (um 1376).

Zeit: Die Malerei von Samaria kann demnach nicht lange vor 1379 entstanden sein (d.h. in der zweiten Hälfte der 1370er–Jahre).

UNDATIERT

148 *Kloster Kera/Pedias,*
Katholikon, Fresken im Westraum[17]*:*

Malerei, die den Übergang zu dieser Stilphase dokumentiert: Sie ist stark noch vom Stil der Jahrhundertmitte bestimmt (formale Bändigung noch mancher Szene, z.B. der Kreuztragung; Details, wie Faltengrate, –platten, Zickzacksäume), ja greift sogar noch auf Früheres zurück (die Prodosia–Szene ist ikonographisch, aber nicht stilistisch, fast identisch mit derjenigen in der Onuphrios–Kirche von Genna [1329; s.o. Nr. 101]; lebhaft bewegte, geschwungene und geflammte Strukturen bei Hintergrundgebäuden [Hypapante–Szene]). Daneben aber erste Anzeichen des neuen Stils, die jedoch noch in die teils formalisierende, teils erzählerische Tendenz der Kunst von 1340/60 eingebunden sind, d.h. noch nicht expressiv–dramatisch im eigentlichen Sinn wirken: Erzählerische, sichtlich um Differenzierung und Lebensnähe bemühte Lebhaftigkeit mancher Szenen (z.B. Letztes Abendmahl); Rolle und Anlage der Dunkel„löcher“ auf Gewändern (während sie etwa

10 Buchthal, Palaeologan Illumination, Fig. 33. Vgl. etwa die Figur des Jakobus hier mit derjenigen in der Metamorphosis–Szene von Samaria (Falten).

11 Ebd., fig. 36 ff. (die vier Evangelistenporträts).

12 Vgl. den Waffenrock des hl. Demetrios (Đurić, Abb. 72) mit demjenigen des hl. Georg in Samaria.

13 Vgl. diesbezüglich den hl. Merkurios (Millet–Velmans IV, Taf. 72, Abb. 138) mit diesem hl. Georg.

14 Gewand der Maria Hodegetria (Đurić, Abb. 84).

15 Gewand der Maria (Ebd., Abb. 85).

16 Vgl. dortige Köpfe (Millet–Velmans IV, Taf. 24, Abb. 141 f., Taf. 106, Abb. 192; Petković I, Abb. S. 143a), Gewänder (Millet–Velmans IV, Taf. 76, Abb. 146, Taf. 82, Abb. 155, Taf. 86, Abb. 160: Vgl. Simeon der Hypapante–Szene in Samaria; Millet–Velmans IV, Taf. 77, Abb. 147, Taf. 81 f., Abb. 154 f.: Vgl. Gestalten der dortigen Himmelfahrtszene), Bergformen (Petković I, Abb. S. 143a, 146a: Vgl. Erweckung des Lazarus, Metamorphosis in Samaria), den bewegten Linienstil überhaupt (Petković I., S. 143 a, 144 a,b, 145 b; Petković II, Taf. CLXIII; Millet–Velmans IV, Taf. 86 f.).

17 Arch.Deltion 26 Chron. (1971) 528, Taf. 544 α, β; id. 27 Chron. (1972) 660 f., 669 ff., Taf. 622, 623 γ; id. 28 Chron. (1973) 602, Taf. 569 β, 570; BK 414 ff.

in der Kirche des hl. Johannes von Kritsa [1370. s.o. Nr. 145] dem „natürlichen" Fall des Tuchs verdankt werden, sind sie hier, irgendwie noch dem Stilideal der Jahrhundertmitte folgend, einem heteronom von außen organisierenden Formmuster unterworfen; siehe Gestalten der Hypapante–Szene, Jesus der Fußwaschung); Modellierung von Körpern und Gesichtern durch nur gelegentlich punktuell begrenzten (Nasenspitze, Lippen, Kinn, Backenknochen), sonst eher noch flächig auftretenden Lichtschimmer (siehe etwa in der Abendmahlszene den Apostel links von Johannes gegenüber den anderen Aposteln). Manches identische Detail (vor allem die runden Kopfformen mit ihrer auffällig reduzierten Kinnpartie) legt die Vermutung nahe, daß hier der (die) Meister am Werk war(en), der (die) einige Zeit zuvor schon den Altarraum dieser Kirche (s.o. Nr. 109) ausmalte(n). Der stilistische Ort dieser Bilder wäre durch sie besonders plausibel gemacht.

Zeit: (Spätere) 1360er–Jahre?

149 *Potamies/Pedias,*
Kirche des Heilands[18]*:*
Abb. 141.

Lebhafte Bildkompositionen, oft voll vehementer Bewegung (z.B. Szene des Judasverrats). Durch geometrisch–konstruktive Verspannung der Bildelemente in der Fläche entstehende Dynamik. Helles, buntes Kolorit (vor allem Rot- und Grüntöne). Neigung zum Preziösen, zum verspielten Detail (z.B. der gekräuselte Lendenschurz des Wassersüchtigen in der betreffenden Wunderszene). Bei den Hintergrundbergen neben eher traditionellen, ruhigen Formen auch Gestaltungen im „neuen Stil" (konvex geblähte Lichtflächen: Szene der Heilung des Wassersüchtigen). Schwere, „bunt" angelegte, oft schwungvoll ausladende Architekturen (z.B. Szene „Christus vor den Hohenpriestern"). Gewänder: teilweise einfache, schlichte Drapierungen, auch große, die ganze Länge einnehmende Faltenzüge (z.B. Kreuzigungsszene), z.T. aufgewühlte, vom Hell–Dunkel– Kontrast (Dunkeleinbrüche zwischen Lichtflächen und -kanten) beherrschte Drapierungen (Szene des Jüngsten Gerichts). Körper hell–dunkel modelliert, aber das Licht noch nicht als solches eingesetzt. Gesichter teilweise in der „neuen Manier" gestaltet (kleine Lichtpunkte und -strichlein auf dunklem Grund; z.B. Szenen der Kreuzigung, des Jüngsten Gerichts). Schrifttypus derjenige des späten 14. Jahrhunderts.

Eigenartige, sehr persönliche Mischung aus schon Überholtem und Modernem: Der Maler wurzelt noch in der Kunst um 1350/60 (vgl. Parallelen zu Mateič[19] [1356/60]), die hier aber in Bewegung gesetzt, zugespitzt wird. Sie ist noch frei

[18] Arch.Deltion 24 Chron. (1969) 441, Taf. 448; Chatzedakes, Wandmalereien 65; BK 407 f. (mit zu früher Datierung), Abb. 113; RbK IV, Sp. 1143 f.
[19] Vgl. die Modellierung von Körpern (Millet–Velmans IV, Taf. 42, Abb. 86; Taf. 43, Abb. 87; in Potamies: z.B. Szene „Christus steigt ans Kreuz") und Gewändern (Linienbündel;

von Anklängen an konstantinopolitanische Vorbilder (vor allem Handschriften der Hodegon–Gruppe), wie sie anderswo in Kreta vorherrschen (Balsamonero, Ostteil des Nord„schiffs"; Argulio; Samaria; Sgurokephali; s. Nr. 150, 151, 147, 152), steht dafür aber expressiven Malereien in Mistras (Bilder im Diakonikon der Peribleptos-Kirche[20]) sehr nahe.

Zeit: Späte 1360er–Jahre, um 1370[21].

150 *Balsamonero/Kainurgio,*
Ehem. Katholikon,
Ostteil des Nord„schiffs"[22]*:*
Abb. 3, 143, 144.

Weitgehend gut erhaltene Fresken, östlich an Bilder, die aus dem beginnenden 14. Jahrhundert stammen (s.o. Nr. 90), anschließend.

Höchst qualitätvolle, virtuos verfeinerte Malerei, bei der engster Bezug zu konstantinopolitanischen Vorbildern (Handschriften der Hodegon–Gruppe[23]) unübersehbar ist, die geradezu wie eine unmittelbare Übertragung von Buchminiaturen auf die Wand aussieht.

„Geschuppt"–getreppte Hintergrundberge; zarte, in die Landschaft verstreute Bäumchen, Pflanzen und Blumen; bei den Gewändern neben schlicht einförmigen Gestaltungen auch fein durch Lichter strukturierte, kleinteilige, auf Hell–Dunkel–Wirkung abgestellte Drapierungen; auf Körpern und Gesichtern begrenzte Lichtfeldchen und -punkte auf dunklem Grund. Zartes pastellartiges Kolorit gesuchter Töne (Blau, Moosgrün, Orange, Karmin, Violett).

Manche Details („Faltenplatten", „-streifen" auf den Gewändern) stammen aus dem Repertoire der Malerei um 1350, andere (z.B. Apostelkommunion: Lichter an den Armen) sogar aus demjenigen des „Zweiten Paläologenstils" des frühen

in Mateić passim; in Kreta: Kirche des Erlösers von Hagia Eirene/Selino, 1359/60, s.o. Nr. 132).
[20] Nach Chatzedakes (Mistra, Athen 1981, 86 ff.) trennt eine „betonte Brutalität ... in den übertriebenen Posen und der Häßlichkeit der Gesichter", trennen „realistische, expressionistische Züge" diese Bilder scharf von den übrigen Malereien in der Peribleptos–Kirche. Vgl. mit Potamies die bis ins Detail identische Gestaltung des Körpers Christi (Brust, Bauch, Knie) in der Szene „Christus steigt vom Kreuz" hier wie dort. In Mateić (1356/60) dieselben Details (s. vorherige Anm.).
[21] Weitere Parallelen zu dieser Datierung: Psača 1365/71 (Millet–Velmans IV, Taf. 64, Abb. 125 f.; vgl. die gesamte Stilhaltung); Kritsa/Merabello, Kirche des hl. Johannnes, 1370 (s.o. Nr. 145; vgl. die Gewandmodellierung der Szene des Jüngsten Gerichts in Potamies); Koimesis–Ikone in St. Petersburg („3. Viertel 14. Jh."; Lazarev, Pittura, Abb. 527; vgl. Lichtmuster auf den Gewändern).
[22] Ostjoch und Altarraum. Arch.Deltion 30 (1975) 357; Chatzedakes, Wandmalereien 73 f.; BK 315 f., Abb. 110 f.; Kalokyres, Abb. BW 45; RbK IV, Sp. 1141 f.
[23] Buchthal, Palaeologan Illumination 165 ff.

14. Jahrhunderts[24], sind hier aber zugespitzt und betont in Bewegung versetzt[25]. Die Parallelen mit den Handschriften der hauptstädtischen Hodegon–Gruppe (vor allem der Pariser Kantakuzenos–Handschrift aus den Jahren 1371/5, Cod. Par. gr. 1242, fol. 92^v [Metamorphosisdarstellung]; daneben Cod. Kutlum. gr. 62 und Cod. Vatic. gr. 1160) betreffen die gesamte Stilhaltung und geradezu alle Details[26]. Gut vergleichbar auch die Koimesis–Ikone in St. Petersburg[27]) (3. Viertel 14. Jahrhundert). Die Fresken der Peribleptoskirche von Mistras sind weniger ähnlich; müssen eher als „Geschwister“ der Balsamonero–Kunst betrachtet werden[28]. In Kreta wirken die Malereien der Kirche der Hosia Maria von Samaria/Sphakia (vor 1379; s.o. Nr. 147) wie eine stark vergröbernde, provinzielle Version dieser Kunst[29]

Zeit: Um 1375[30].

151 *Argulio/Mylopotamos,*
Kirche der hl. Paraskeue[31]*:*
Abb. 142.

In ihrem Erhaltungszustand aufs höchste bedrohte Reste äußerst qualitätvol-

[24] Vgl. etwa Berg- und Gewandstrukturen in der Onuphrioskirche von Genna/Amari (1329; s.o. Nr. 101; die genannten Details ähnlich auch in den konstantinopolitanischen Handschriften, etwa Cod. Par. gr. 1242). Zu einer ikonographischen Parallele zu Genna in den Bildern des Westraums von Kloster Kera s.o. Nr. 148.

[25] Beispielsweise die „Faltenplatten“ am Gewand des zweiten Apostels von links in der Szene der Apostelkommunion.

[26] Vgl. mit Cod. Par. gr. 1242 fol. 92^v (Abb. etwa Rice, KaB, Taf. XXXIX) in Balsamonero: Ikonographie der Metamorphosisszene; Bergstrukturen und Pflanzen in der Lithos- und Myrophorenszene; Gewandstrukturen in der Szene der Apostelkommunion, der Lithosszene (Maria: Jakobus im Cod. Par. gr.), der Myrophorenszene (das Gewand Christi bis zur letzten Falte ein geradezu buchstäbliches Zitat des Christus der Pariser Handschrift).– Vgl. mit Cod. Kutlum. gr. 62, fol. 3^v (Buchthal a.O., Fig. 34): Gewänder, Köpfe der Verklärungs–, der Apostelkommunionsszene.– Vgl. mit Cod. Vat. gr. 1160, fol. 154^v (Johannes; Buchthal a.O., Fig. 39): Elias der Verklärungsszene; ebd. Jakobus: Maria der Lithosszene; fol. 24^v, 67^v, 100^v, 154^v (ebd., Fig. 33 f., 36–39): Gewänder, Köpfe der Szene der Apostelkommunion.

[27] 3. Viertel des 14. Jh.s. Lazarev, Pittura, Abb. 527; vgl. Gewand- und Gesichtsgestaltung.

[28] Über den Zusammenhang der Hodegon–Handschriften mit den Peribleptos–Malereien Buchthal a.O. 172 ff. Mit Balsamonero (Christus der Myrophorenszene) vgl. immerhin den Christus der Peribleptos–Metamorphosis.

[29] Vgl. beispielsweise den zweiten Apostel von rechts im linken Teil der Apostelkommunion von Balsamonero mit dem Simon der Hypapanteszene von Samaria (Faltenmuster).

[30] Ein Terminus ante quem für den Zeitansatz dieser Bilder ergibt sich aus dem Baubefund: Die Szene der Eisodia wurde anläßlich des in den Jahren 1400/7 erfolgten Anbaus des Süd„schiffs“ beim Durchbruch der östlichen Wandöffnung zwischen beiden „Schiffen“ in ihrem unteren Teil beschnitten, muß also älter sein.

[31] In RbK IV, Sp. 1136, von mir noch dem Ende der vorausgehenden Stilphase zugewiesen. In der mir zugänglichen Literatur fand ich keine Erwähnung dieser bemerkenswerten Malereien, die dem Verfall nahe stehen.

ler Malerei. Manches in ihr auf die Kunst der Jahrhundertmitte zurückzuführen (Grundmuster der Gewandgestaltung), jedoch übersteigert und „umformuliert“, z.T. in geometrisch–ornamentale, kurvig schwingende Strukturen (Gestalten Annas und Joachims in der Eisodiaszene), z. Taf. in ein Spiel feinster Lichtmuster, die sich aus dunklen Schattenlöchern erheben (Himmelfahrtschristus), z.T. in weit ausflatternde, von vielfach, aber weich gebrochenen Zickzacksäumen gerandete Gewanddrapierungen heftig bewegter Figuren (Halbchor der Zurückbleibenden in der Himmelfahrtsszene). Es findet sich auch äußerste, virtuose Verfeinerung (Trageengel ebd.: duftigste, auf engem Raum zwischen Rosa, Ockergelb und Weiß wechselnde Farbe der Gewänder, vielfach gefältelte, hauchdünne Schleier aus in sich differenziert gebrochenem Weiß). Die Landschaften belebt von zarten Pflanzen und Blumen, die über die Felsen verstreut sind (dieselbe Szene).

Kretische Malereien der vorausgehenden Stilstufe, wie die feine Himmelfahrtsszene der Georgskirche von Gerakari/Amari (s.o. Nr. 129), scheinen hier ins Expressive, gleichzeitig aber auch ins Exquisit–Verfeinerte übersteigert zu sein. Berührungspunkte bestehen mit den Malereien der Johanneskirche von Kritsa/Merabello[32] (1370; s.o. Nr. 145), der Kirche der Hosia Maria von Samaria/Sphakia[33] (vor 1379. s.o. Nr. 147) und des Ostteils der Nord„schiff“–Fresken von Balsamonero/Kainurgio[34] (siehe das vorige Monument). Mit letzteren ist auch hier die Handschriftengruppe aus dem Skriptorium des Hodegon–Klosters zu Konstantinopel[35] als, wenn auch in diesem Fall wohl indirekter, Ausgangspunkt auszumachen[36].

Zeit: 1370/5.

152 *Sgurokephali/Pedias,*
Kirche des hl. Nikolaos[37]*:*
Abb. 145.

Lebhaft aufgeregte Szenen (Gestik, bewegte Gewandteile). Elemente des Stils der Jahrhundertmitte dynamisiert („Faltenstreifen“, „-platten“: z.B. rech-

[32] Vgl. etwa die Faltenmuster des Himmelfahrtschristus in Argulio mit denjenigen z.B. der Verkündigungsmaria in Kritsa (Detailähnlichkeit, z.B. der Beinpartie).

[33] Diese erscheinen wie eine stark vergröberte, „heruntergekommene“ Version der feinen Malkunst von Argulio.

[34] Vgl. beispielsweise Gewänder der Zurückbleibenden in der Himmelfahrtsszene mit dem dritten Apostel von links in der Szene der Apostelkommunion in Balsamonero.

[35] S. Anm. 23.

[36] Vgl. die Gewänder der Zurückbleibenden der Himmelfahrtsszene mit denen in Cod. Par. gr. 1242 (1371/5), fol. 92^v, vor allem denen des Petrus (Rice, KaB, Taf. XXXIX). Buchthals (a.a.O. 169) Worte über ein besonders charakteristisches Merkmal der Hodegon–Bilder: „flabiness and wavy outlines of the figures“ könnten auch über die Figuren von Argulio geschrieben worden sein.

[37] Arch.Deltion 28 Chron. (1973) 599, Taf. 566β; RbK IV, Sp. 1142.

ter Engel im Chor der Zurückbleibenden in der Himmelfahrtsszene). Auf den Gewändern deutlich ausgeprägte Hell–Dunkel–Kontraste (z.B. Jesus der Egersis-Szene); wirr verwinkelte, geknickte Säume; Köpfe alter Männer mit betonten Lichteffekten, junge dagegen großflächig (heller Ocker, grüner Schattenrand) modelliert. „Geschuppte“ Bergformen; zierliche Pflänzchen zwischen den Felsen.

Auch hier (s. das vorige Monument) erscheint die feine Ruhe der Malerei von Gerakari (s.o. Nr. 129) aufgewirbelt und aufs höchste erregt. Malerei in der Nachbarschaft der Fresken im Ostteil des Nord„schiffs“ von Balsamonero (s.o. Nr. 150), jedoch an der Schwelle zum Volkstümlichen, Vergröberten („grobes Rokoko“); dabei von durchaus achtbarer Qualität, nicht ohne Reiz. Parallelen wie eben[38].

Zeit: 1375/80.

153 *Apostoloi/Pedias,*
Kirche des hl. Georgios[39]*:*
Abb. 147, 148.

Bedeutender, recht gut und fast vollständig erhaltener Freskenzyklus: Wertvolle Fresken eines Malers von großer persönlicher Eigenart. Landschaftshintergründe, in denen Hell und Dunkel schroff nebeneinandergesetzt sind (z.B. in der Geburtszene; in der Szene des Einzugs in Jerusalem schafft eine gewittrig-fahle Stimmung mit „magisch“ hell beleuchteten Bergflächen eine Atmosphäre, wie man sie sonst nur von El Greco kennt). Ihre Formen gleichen züngelnden Flammen (z.B. Metamorphosis–Szene) und unterstützen so die übrige Unruhe dieser Bilder: Gestik von oft kaum mehr überbietbar zugespitzter Expressivität (z.B. in den Passionsbildern); dabei Neigung zum Genrehaften, zum schildernden Erzählen (Baiophorosszene: Kinder, Mimik der Erwachsenen, Architektur; Taufszene: Aktstudien von sich Entkleidenden; Blümchen in manchen Landschaften). Erregende Wirkungen auch durch die intensiven, stellenweise fast stechenden Farben (ocker, braun, rot, grün, grau, violett, schwarzblau). Ebenso auf manchen Gewändern (die sonst von glatten, straffen Faltenzügen beherrscht werden) eng begrenzte,

[38] Vgl. z.B. mit dem Petrus der Himmelfahrtsszene: Cod. Vat. gr. 1160 (3. Viertel 14. Jh.), vor allem fol. 100v (Lukas; Buchthal a.O., Fig. 38), Balsamonero: Apostelkommunion, zweiter Apostel von rechts, Samaria (vor 1379): Simeon der Hypapanteszene; mit dem rechten Engel der Himmelfahrtsszene: Cod. Par. gr. 1242 (1371/5), fol. 92v (Petrus; Buchthal a.O., Fig 33), Balsamonero: Apostelkommunion, dritter Apostel von links.— Vgl. auch die Bergformen und die Pflanzen im Cod. Par. gr. 1242, fol. 92v und in Balsamonero.—Die Gewanddrapierungen können mit denen in der Johanneskirche von Kritsa (1370) verglichen werden, wirken aber „en miniature“, d.h. zierlicher, verspielter.

[39] BK 113, Abb. 64 (mit viel zu früher Datierung und einem völlig abwegigen Vergleich mit den Bildern in der Metamorphosis–Kirche von Pyrgos/Euboia [1310; nach M. Georgopulu-Berra, Τοιχογραφίες τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Εὔβοια. Arch.Deltion 32 Mel. (1977) 9 ff., sogar schon 1296]); RbK IV, Sp. 1143.

sich deutlich vom umgebenden Dunkel abhebende Lichtflächen (z.B. die vordere Frau in der Szene der Lazaruserweckung). Vergleichbare Lichteffekte spielen auf den Gesichtern (schön zu sehen etwa bei den Prophetenporträts auf den Gurtbogen).

Verschiedene Anregungen der Zeit (1370er–Jahre) scheinen hier aufgegriffen und extrem „zugespitzt“: Manche Gewanddrapierungen erinnern an die Fresken der Johanneskirche von Kritsa/Merabello[40] (1370; s.o. Nr. 145), andere Details (Architekturformen, Wasserwellen, Körpermodellierung) ähneln Gestaltungen in den Bildern der Erlöserkirche von Potamies/Pedias[41] (s.o. Nr. 149), vieles (Gewänder, Architekturelemente, Blümchen) verweist auf die Tradition der Hodegon–Malerei[42].

Zeit: Um 1375.

154 *Mesa Karteros/Pedias,*
Kirche des hl. Ioannes[43]*:*

Geringfügige Freskenfragmente, vor allem Köpfe, heute im Historischen Museum in Herakleion aufbewahrt.

Die Modellierung der Gesichter (Lichtflecken, –punkte, –striche auf dunklem Grund) und der Haare und Bärte (helle Strähnen, die in dunkle Flächen eingebettet sind) sowie ihre entschieden zugespitzte, akzentuierte, kontrastierende Gesamtauffassung könnten auf die Malereien der Georgskirche von Apostoloi (s. eben; vgl. vor allem einige Apostelköpfe in der dortigen Himmelfahrtszene) als Parallele verweisen[44].

Zeit: Um 1375?

[40] Vgl. dort z.B. die Deesismaria mit der Kreuzigungsmaria und dem linken Engel der Grablegung hier, den Johannes der Deesis mit der Gestalt unten rechts in der Grablegungsszene.

[41] Vgl. dort den Körper Christi in der Szene „Christus steigt ans Kreuz“ (seinerseits parallel zu Gestaltungen des Meisters der Diakonikonszenen in der Peribleptos–Kirche von Mistra, s.o. Anm. 20) mit dem Körper des Christus der Taufszene hier, die Wellen in der Szene „Christus errettet Petrus“ dort mit denen derselben Szene hier.

[42] Teilweise Detailähnlichkeit (z.B. Elias und Petrus in den Metamorphosis–Szenen Cod. Par. gr. 1242 [1371/5] fol. 92v und hier; Architekturelemente, in Cod. Kutlum. gr. 62, fol. 3v, Cod. Vat. gr. 1160, fol. 24v, 67v 100v, 154v [Buchthal, Palaeologan Illumination, Fig. 34, 36–39] mit solchen im Vordergrund der Kreuzabnahme hier, usf.). Während die Hodegon–Malereien zart verspielt und „rokokohaft“ wirken, erscheinen die in Apostoloi entschiedener, markanter, aber nicht gröber. Demgegenüber stellen die Fresken der Hosia Maria–Kirche von Samaria (s.o. Nr. 147) eine krasse Vergröberung dar, wiewohl sie stellenweise (Verklärung, Kreuzigung) bis ins ikonographische Detail mit ihren Entsprechungen in Apostoloi identisch sind.

[43] BK 342; RbK IV, Sp. 1147.

[44] Das Fragment einer Lazaruserweckung aus Mesa Karteros gehört wohl nicht in die Reihe dieser Köpfe; eine stilistische Einordnung ist aber wegen seines geringen Umfangs kaum möglich.

155 *Galypha/Pedias, Kirche des hl. Panteleimon*[45]*: Abb. 146.*

Hintergrundarchitekturen aus bunt zusammengeschobenen Formen; sehr weiche, „wattige" Struktur der Hintergrundberge. Auf den Gewändern lebhaft gefältelte Oberflächen, durch breite, geknickt verlaufende, Dunkelfurchen in die Tiefe hinein aufgerissen; dazwischen gleißend helle, licht gerandete Streifen. Die Gesichter mit ausgeprägten Hell–Dunkel–Kontrasten, Lichtschimmer auf den exponierten Stellen (Stirne, obere Wangenpartie, Nasenspitze, Kinn). Haar und Bart aus langgezogenen, glatten Weißsträhnen (auch in Büscheln), wobei einzelne Weißsträhnen herausgehoben sein können.

Parallelen: Codices der Hodegon–Gruppe und die damit zusammenhängenden kretischen Fresken[46], Psača[47] (1365/71), Šiševo[48] (um 1380). Vulgarisierte, z.T. übersteigerte Version der frühen Phase des neuen Stils von nicht allzu hoher Qualität, d.h. provinzielle Ausprägung einer Kunst, wie sie z.B. in Apostoloi u.ä. (s.o. Nr. 153) vorliegt.

Zeit: (Spätere?) 1370er–Jahre?

156 *Euangelismos/Pedias, Kirche der hl. Paraskeue*[49]*: Abb. 152.*

Auf den Hintergrundarchitekturen scharfe Scheidung zwischen Licht und Dunkel (Szene der Klugen und Törichten Jungfrauen). Lockere, leichte, von zarten Pflanzen beherrschte Landschaftshintergründe (Szene der Urväter mit den Seelen im Schoß). Auf den Gewändern teils sehr verhärtete, grobe Rudimente vorausgehender Gestaltungselemente, teils skizzenhaft–elegante Lichtlinien (Christus in den Paradiesesszenen, vor allem derjenigen der Vertreibung der Ureltern). Bei manchen Körpern (vor allem den Engeln in den Zwickeln der großen Deutera Parusia) deutlich akzentuierte Lichtwirkungen: aus dem Dunkel auftauchende Ge-

[45] Die Kirche bildet mit der dortigen Paraskeue–Kirche einen Baukomplex (über diese s.o. Nr. 6). Arch.Deltion 23 Chron. (1968) 421; meine chronologische Einordnung RbK IV, Sp. 1151, erscheint mir inzwischen etwas zu spät.

[46] Vgl. die Berge in Cod. Par. gr. 1242 (1371/5), fol. 92^v (Buchthal, a.O. Fig. 33), den Kopf in Cod. Kutlum. gr. 62, fol. 3^v (ebd., Fig. 34), die Gewänder ebd. und in Cod. Vat. gr. 1160, vor allem fol. 24^v, 154^v (ebd., Fig. 36, 39), mit Bergen und Köpfen der Baiophoros–Szene und Gewändern der Egersis–Szene in Galypha.

[47] Vgl. mit dem Heiligen mit Ikone in Galypha die Gestaltung von Haar und Bart bei Köpfen der hll. Basileios, Gregor von Nyssa und vor allem des hl. Achilleios (bis in letzte Details vergleichbar; Millet–Velmans IV, Taf. 58, Abb. 114 f.; Taf. 62, Abb. 122).

[48] Vgl. mit dem in voriger Anm. genannten Heiligen den hl. Blasius (Đurić, Abb. 91; Haar und Bart).

[49] BK 397 ff., Abb. 370. In RbK IV, Sp. 1130, von mir etwas zu früh angesetzt.

stalten mit grellen Lichtern. Engelsflügel zart, weich gefiedert. Dagegen die Köpfe hart „geschnitzt", vor allem bei den gerne ornamentalisierten Mustern von Haar und Bart.

Kretische Malereien wie in der Heilandskirche von Potamies (s.o. Nr. 149) scheinen hier vergröbert zu sein. Selbst diejenigen von Kyteros (1372/3; s.o. Nr. 146) wirken etwas weniger zugespitzt. Außerkretische Parallelen könnten in Pološko[50] (um 1370) und Ramaća[51] (um 1395) vorliegen.

Zeit: 1370er-Jahre?

[50] Vgl. die Architekturen (in Euangelismos: Szene der Versuchung Evas) und Figuren (dort: Chor der Könige) mit Đurić, Abb. 94.

[51] Vgl. die Gewandstrukturierung, Đurić, Abb. 101 f. (vgl. z.B. dort Abb. 102, sitzende Figur oben links, mit dem Engel ganz links unter dem thronenden Christus der Deutera Parusia in Euangelismos).

Wichtige Monumente aus dem zweiten Abschnitt der Stilphase (ca. 1380–1400)

Datiert

157 *Rustika/Rethymnon, Kirche der Panagia, 1381/2*[1]*: Abb. 149, 150.*

Bedeutende, sehr qualitätvolle Fresken, die deutlich von der Kunst des vorausgehenden Jahrzehnts ihren Ausgang nehmen, deren dynamischen Impetus aber in mehrfacher Weise dämpfen: Das Detail (das als solches dem um 1370 ähnlich bleibt) wird aufgeweicht und malerisch aufgelöst (Konturen, harte Kanten u.ä. verlieren jede Bedeutung; z.B.: Formen der Hintergrundberge, Wasserwellen, Körper von Menschen und Tieren); Landschaft, Architektur und Personenregie werden zu einem klaren, luziden, flächig bestimmten Bildaufbau vereinfacht (s. vor allem die fast trocken–präzise Aufteilung der Bildfläche durch Architekturelemente in der Paradiesesszene und in den Akathistosbildern); eine malerische Bildkonzeption, die es weniger auf Kontrastwirkungen als auf den flächigen Einsatz satter, dunkel glühender Farben (neben Rot vor allem Blau, wenig Grün) abgesehen hat, herrscht vor (schöne Beispiele: Opfer Abrahams, Reiterheilige). Konsequent zu Ende gedacht der Einsatz des Lichts: Auf Körpern schimmert es wie auf dunkler, alter Bronze, auf den Gesichtern setzt es spärliche, helle Akzente, auf Tüchern, in Gläsern spielt es (z.B. Laternen der Soldaten in der Szene des Judasverrats), an dünnen, gekräuselten Stoffen bricht es sich (Prodosia–, Helkomenos–Szene).

Ein Vergleich mit kretischen Fresken des vorausgehenden Jahrzehnts (Johanneskirche von Kritsa, Heilandskirche von Potamies, Apostoloi, Balsamonero, s.o. Nr. 145, 149, 153, 150) zeigt die oben beschriebene Entwicklung. Enge außerkretische Parallelen sind kaum festzustellen[2].

Ähnlich dagegen mancher Zug in den Malereien der nachfolgenden kretischen Monumente (s.u.): Die Malereien in Rustika dürften das älteste Beispiel für eine während der beiden letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts in Kreta weit verbreitete Maltradition darstellen. Der Versuch von M. Mpormpudakes[3], diese auf

---

[1] Arch.Deltion 30 Chron. (1975) 353, Taf. 257β; BK 118, 123, 125, 261 ff., Abb. 70; RbK IV, Sp. 1145.

[2] Lediglich das eine oder andere Detail findet sich auch sonstwo: Koimesis–Ikone in St. Petersburg (3. Viertel 14. Jh.; Lazarev, Pittura, Abb. 527; Lichter auf Gewändern), Cod. Kutlum. gr. 62, fol. 3^{v} (dieselbe Zeit; Buchthal a.O., Fig. 34; Haare, Bärte), Marko–Kloster (um 1376, etwa Petković I, Abb. a, S. 143; ebenso.), Šiševo (um 1380, Đurić, Abb. 91 f.; ebenso).

[3] Arch.Deltion a.O.; BK 123 f.

eine Fördertätigkeit der Familie Kallerges im westlichen Kreta zurückzuführen, dürfte der sehr differenzierten Wirklichkeit der in Frage stehenden Denkmälerreihe nur wenig gerecht werden, sie auch zu sehr von den vorausgehenden gesamtkretischen Entwicklungen isoliert sehen. Auch sind vergleichbare Stiltendenzen außerhalb Westkretas zu beobachten. Überhaupt werden diese, wie auch sonst, nur als ein „überkretisches“ Phänomen zu begreifen sein.

158 *Sugia/Selino,*
Kirche des hl. Antonios, 1383[4]*:*
Abb. 151.

Die im vorausgehenden Monument festzustellende Stiltendenz wird hier in ein Extrem getrieben:

Trotz der gestischen Bewegtheit der einen oder anderen Szene (z.T. Taufe) ist jegliche Spannung, welcher Art auch immer, zugunsten eines lichten, leichten Farbkontinuums (rostrot, lindgrün, violettbraun, grau, weiß) aufgehoben. Schlicht-reihend, durchsichtig ist der Bildaufbau (oft fast Isokephalie), wobei alles Beiwerk, wie Landschaftshintergründe und ähnliches, gegenüber hohen, zerbrechlichen Gestalten zurücktritt. Die Gewänder sind weitgehend nur noch kaum strukturierte Farbflächen, auf Körpern und Gesichtern liegen Lichter, die auf ganz wenige kleine Punkte und Strichlein reduziert sind, oder ganz zarte Schimmerflächen. Überall herrscht eine weiche, fast kontrastlose Modellierung, ein zart–behutsamer, versonnen–„lyrischer“ Ton.

Nahe Parallelen zu Malereien inner- und außerhalb Kretas fehlen, soweit zu sehen.

159 *Margarites/Mylopotamos,*
Kirche des hl. Ioannes Theologos, 1383[5]*:*
Abb. 153.

Wohl Werk desselben Meisters wie die Malereien in der Dreifaltigkeitskirche von Hagia Triada/Rethymnon (s.u. Nr. 171; vgl. z.B. die Szene der Beweinung Christi in beiden Kirchen[6]).

Auch hier herrscht eine Tendenz zur säuberlichen geometrischen Konstruktion der Bildkompositionen. In deren sperrigem Gefüge (Schrägen, einander widerstrebende Linienzüge usf.), weniger aber in der Gestik und Bewegung der Figuren, liegt die expressive Lebendigkeit der Bildszenen begründet. Glättung und

[4] Lass. 1970, 385; RbK IV, Sp. 1145.
[5] Arch.Deltion 23 Chron. (1968) 422; id. 29 Chron. (1973/74) 936; id. 30 Chron. (1975) 352 ff., Taf. 256 γ, 258 β; BK 123 f.; RbK IV, Sp. 1145 f.
[6] Arch.Deltion 30 (1975) Taf. 256 γ, 258 α (Bildlegenden bezeichnenderweise vertauscht!)

Verhärtung der Einzelformen (geradlinig–linear, geradezu geometrisch vereinfachte und erstarrte Säume, Falten usf.) sind deutlich spürbar. Ausgeprägte Hell–Dunkel–Kontraste auf den Gesichtern.

Vergleichbare Details in der Demetrioskirche von Prilep[7] (um 1380).

160 *Drys/Selino,*
Kirche der hll. Apostel, 1381/91[8]*:*

Die Gewänder schwarz gerandete Farbflächen, stellenweise völlig deformierte Muster nach qualitätvolleren Vorbildern (z.B. „Faltenstreifen“[9]). Ähnliche äußerste Vereinfachung (nicht modellierte Farbflächen mit knappster Binnenzeichnung) bei Körpern, bei den Gesichtern z.T. der „moderne“ punktuelle Einsatz von Weißlichtern (z.B. hl. Kyriake), neben bunten, rein von der Farbe her empfundenen Konzeptionen.

Auch das gibt es zu dieser Zeit: eine äußerst grobe, tief provinzielle Kunst. Sie führt Gestaltungen, die in der Umgebung, z.B. in Kyteros[10] (1372/3; s.o. Nr. 146), vorliegen, teils in „moderner“, teils in vereinfachter, ja heruntergekommener Weise weiter. Nur mehr ganz gelegentlich ist ein ferner Reflex der aktuellen Stilströmungen der Zeit spürbar.

161 *Akumia/Hagios Basileios,*
Kirche des Heilands, 1389[11]*:*

In Maßen bewegte Figuren beleben die Darstellungen, in ein klares Kompositionsgitter eingespannt (z.B. Koimesisszene), so daß kleinteilige, trocken–penibel und flächig–reihend aufgebaute Szenen entstehen. Auffällig ist das ganz eigene helle, bunte Kolorit, in dem warme Rot-, Ocker- und Gelbtöne vorherrschen. Die Gewänder tragen teilweise feine lineare Lichtlinien. Die Köpfe sind wie aus Holz geschnitzt, auf den Gesichtern gibt es begrenzte Lichter (vielfach stereotyp als zierliche Paare oder Gitter von Strichlein) auf dunklem Grund.

Zierlich–leichte, helle Ausprägung der Vereinfachungs– und Formalisierungsphase des Stils, stellenweise im Erstarren begriffen. Im Detail Parallelen zu außer-

[7] Đurić, Abb. 98. Vgl. die Behandlung der unteren Gewandpartien, die Gesichtsmodellierung, die Neigung zu Geometrismen (freilich längst nicht so ausgeprägt). Xyngopulos 31 trifft, wenn er diese Fresken mit denjenigen des Dodekaorton–Meisters der Peribleptos–Kirche von Mistras (nach ihm 1375/85 zu datieren) vergleicht, durchaus die zutreffende Phase der späten Entwicklung des Paläologenstils, freilich aber nicht den präzisen Ort beider Monumente.
[8] Lass. 1970, 183 ff., Abb. 237–239; RbK IV, Sp. 1140.
[9] Vgl. etwa die Gestalt der hl. Kyriake hier mit derjenigen derselben Heiligen in Kyteros (1372/3; s.o. Nr. 146).
[10] S. vorige Anm. Vgl. daneben den Körper des hl. Bartholomaios mit den Gestalten der Höllenstrafen in Kyteros. „Moderner“ als in Kyteros die Gesichtsmodellierung.
[11] Pelantakes 43 f.; RbK IV, Sp. 1147.

kretischen Werken derselben Zeit[12]; manches findet in der kretischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts seine Nachfolge[13].

162 *Kastri/Mylopotamos,*
Kirche des hl. Stephanos, 1391[14]*:*
Abb. 157.

Maler: Drakopulos. Wohlgeordnete, reihend in der Fläche aufgerollte Bildkompositionen (Paradiesesszene, Grablegung). Reiches, aber stumpfes Kolorit (vor allem Rot–, Blau– und Brauntöne). Klar abgezirkelte Architekturelemente; kissenförmig von unten aufgeblähte, an den oberen Flächen hell beleuchtete Bergformen. Bei der Gestaltung der Figuren eine Tendenz zur lockeren Auflösung der Form (z.B. aus dem Kopfumriß herauszüngelnde Locken; Lichtkringelbündel auf Haaren und Bärten) durch ein Streben nach harter, klarer Formgebung (z.B. wie aus Holz geschnitzte, von scharfen Hell–Dunkel–Kontrasten bestimmte Gesichter; Körper Christi in der Kreuzigungsszene) aufgewogen. Stellenweise manierierte Zuspitzung (Christus der Taufszene). Die Gewänder hier und da flächig behandelt, sie können aber auch sperrig–lineare Faltenstrukturen tragen (z.B. Apostel des Jüngsten Gerichts).

Parallelen bestehen zu außerkretischen Malereien des späten 14. Jahrhunderts: Ravanica[15] (1385/7), Ramaća[16] (um 1395), Jošanica[17] (um 1400). Innerhalb Kretas manche Ähnlichkeit mit den Fresken des nachfolgenden Monuments und mit denjenigen von Drakona (s.u. Nr. 177: Sehr ähnliche Stilideale treten dort lediglich anders akzentuiert auf).

163 *Kephali/Kisamos,*
Kirche des hl. Athanasios, 1393[18]*:*
Abb. 154.

[12] Andreas an der Treska (1388/9): Vgl. vor allem die Lichtmuster auf den Gewändern (Đurić, Abb. 95: vgl. Letztes Abendmahl in Akumia; ebd., Abb. 96: vgl. Johannes Theologos in Akumia [Oberschenkel]); der schwere „pathetische“ Stil dieser Bilder freilich konträr zu demjenigen derer von Akumia.—Calendžicha/Georgien (1384/96): vgl. die Lichtmuster auf den Gesichtern (Lazarev, Pittura, Abb. 519 ff.).

[13] S. etwa die Malereien in der Kirche der hl. Photeine von Prebele u. ä. (s.u. Nr. 188), aber auch in der Kirche des hl. Athanasios von Kapsodasos (ca. 1426; s.u. Nr. 204).

[14] Arch.Deltion 23 Chron. (1968) 422; RbK IV, Sp. 1147.

[15] Đurić, Abb. 106 ff. Vgl. die Gewandgestaltung (in Kastri etwa der Paradiesesszene).

[16] Đurić, Abb. 101 f. (vgl. Köpfe, Architekturen, in Kastri etwa der Paradiesesszene und der Apostel des Jüngsten Gerichts), Abb. 102 (vgl. die Gewandgestaltung, in Kastri etwa der Szene der Grablegung).

[17] Đurić. Abb. 105 (vgl. Architekturen, Köpfe, Gewänder, in Kastri etwa der Paradiesesszene und der Apostel des Jüngsten Gerichts).

[18] Arch.Deltion 21 Chron. (1966) 431 f., Taf. 469 α–γ; Lass. 1969, 217 f., Abb. 73–76; RbK IV, Sp. 1149.

„Warme“, „runde“, milde Kunst. Tendenz zu einer „irdenen“, breiten, massigen Modellierung „saftiger“ Menschenfiguren. Breite, weich und differenziert modellierte Köpfe, oft in Hell–Dunkel–Manier, aber ohne scharfe Kontrastierung, angelegt. Das Licht auf ihnen kaum mehr in Punkten (wie in der Malerei der 1380er–Jahre), sondern in Flächen anwesend (Nasenrücken, obere Wangenpartie, Kinn, Stirn). Bei den Gewändern neben gelegentlichen holzschnitthaft hart akzentuierten und lebhaft bewegten Drapierungen, die fast wie Zitate von Gestaltungen der 1370er–Jahre aussehen (z.B. Christus in der Szene des Ungläubigen Thomas), eher summarische, das Körpervolumen betonende Gestaltungen. Weich behandelte, malerisch modellierte Hintergrundberge; bunte, vielgestaltige Architekturkulissen. Große Rolle des reichen, leuchtenden, aber nicht apart–gesuchten Kolorits (Grün–, Rot– und Ockertöne herrschen vor), das einheitliche Bildwirkungen fördert.

In der Tendenz zur schweren Breite, weniger aber in Details, vergleichbar mit den Fresken von Andreas an der Treska[19] (1388/9). Innerhalb Kretas Bezüge vor allem zu den Malereien von Kastri (s. eben; 1391; diese jedoch „flackernder“, erregter als die weichen, milden Szenen in Kephali) und Meronas (s.u. Nr. 175; vgl. vor allem die Gestaltung der Köpfe).

164 *Artos/Rethymnon,*
Kirche des hl. Georgios, 1401[20]*:*
Abb. 155, 156.

Zentrales Monument der Malerei um 1400, von einem Hauptmeister mit mindestens drei Gehilfen (1: Bilder der Georgslegende; 2: Einige Gewölbeszenen [z.B.die Grablegung]; 3: Pfingstdarstellung) geschaffen. Wirkt wie eine „Summe“ der Entwicklung der kretischen Malerei seit 1370, teilweise (beim Hauptmeister) auf hohem Qualitätsniveau[21]:

Sie greift, nach einer Beruhigungsphase um 1390, auf die expressive Lebendigkeit der Kunst um 1370 ebenso zurück wie auf die sauber geordneten Bildentwürfe und die Lichtführung der Fresken um 1380 und auf manche gestalterische Details der Darstellungen um 1390 und kombiniert sie eklektisch und doch zu einem Neuen verschmolzen: Flächige, gern reihende Bildkompositionen (z.B. Pfingstdarstellung), gelegentlich von geradezu pedantisch–trockener, dürrer Sauberkeit (z.B. Szenen des Jüngsten Gerichts und der Georgsmartyrien). Gestalten

[19] Vgl. etwa die Szene der Fußwaschung in beiden Monumenten (Đurić, Abb. 96).

[20] Arch.Deltion 25 Chron. (1970) 491; N.B. Drandakes, ʽΟ εἰς Ἄρτὸν Ρεθύμνης ναΐσκος τοῦ Ἁγ. Γεωργίου. KX 11 (1957) 65–161, Pläne 1–5; Taf. 1–16; BK 123; RbK IV, Sp. 1147 f.

[21] Drandakes a.O. 157 f. bringt die Werkstatt mit dem aus Konstantinopel stammenden, damals in Kreta weilenden Maler Alexios Apokauchos in Verbindung (s.S. 172).

manchmal lebhaft bewegt, jedoch oft wie erstarrt wirkend. Dabei aber Tendenz zu einer genauen, hier und da (z.B. Chor der Heiligen Frauen beim Jüngsten Gericht) fast karikaturhaft übertreibenden Darstellung von Individualität. Daneben auch hochgewachsene, schlanke Gestalten von kühler Eleganz (z.B. Christus der Helkomenosszene), ja fast zerbrechlicher, süßer Anmut (z.B. Weiseengel der Himmelfahrtsszene). Die Gewänder oft in reicher Bewegung erstarrt, holzschnitthaft hart, zumeist mit zahlreichen, scharf gezogenen, wie „gefroren" aussehenden Lichtstrukturen, wobei die Lichter gelegentlich eher als ornamentale (geometrische) Muster denn als realistisch gesehene Beleuchtung des Stoffes wirken (z.B. Szene des Helkomenos). Auf Körpern und Köpfen der Kontrast zwischen beleuchteten und dunklen Partien auf die Spitze getrieben; dabei die Hellflächen weniger als Lichtschimmer, sondern schon wieder eher als Farbelemente gesehen (Beispiel: Jesus der Taufszene; daneben gibt es allerdings auch echte Lichtpunkte und -strichlein). Hintergrundberge mit ähnlichen Hell–Dunkel–Kontrasten, gegenüber den Gestaltungen vorausgehender Jahrzehnte etwas leicht und flach geworden. Glatte, hart gegeneinander gesetzte Architekturelemente. Kolorit von nicht allzu großer Spannweite: erdige, leise, oft gebrochene Töne herrschen vor, Braun in vielen Varianten dominiert.

Außerkretische Parallen: Ramaća[22] (ca. 1395), Jošanica[23] (um 1400). Kretische Vorläufer um 1390, wie vor allem die Malereien von Kephali (s. eben; 1393) und Meronas (s.u. Nr. 175), wirken hier erstarrt, verhärtet und gleichzeitig expressiv zugespitzt. Denkbar enge Beziehungen bestehen zu den wohl einigermaßen gleichzeitigen Fresken der Panagiakirche von Sklabopula und denjenigen von Melissurgaki (s.u. Nr. 179, 180). Ebenso ist die nachfolgende Monumentalmalerei Kretas ohne Vorbilder, wie sie in Artos vorliegen, undenkbar.

165 *Ano Biannos/Biannos,*
Kirche des hl. Georgios, 1401[24]*:*

Maler: Priester Ioannes Musuros.

Kleinteilig–feine, penible, etwas trockene Malerei, nicht primitiv oder vulgär. Die Zeittendenz zur Verhärtung hier ins Feine, Penible gewendet. Bildkompositionen flächig–reihend. Auf den Gewändern feine, streifige Lichtstrukturen. Gesichter teils „modern" (im Umfang äußerst beschränkte Lichtakzente auf dunklem Grund), teils als harte, glatt nach außen abgeschlossene, farbig und nicht hell-dunkel modellierte Flächen konzipiert. Haare und Bärte in Form feiner, kurz gebrochener weißer Flechten, auch in Büscheln angelegt.

22 Đurić, Abb. 101 f. Vgl. vor allem die Gewandstrukturierung.
23 Đurić, Abb. 105. Ebenso (vgl. in Artos die Gestalt des Simeon in der Hypapanteszene).
24 RbK IV, Sp. 1151.

Parallelen zu Details in Ramaća[25] (um 1395); anderes wirkt eher retrospektiv (Nähe zu Lösungen der kretischen Malerei um 1340).

UNDATIERT

166 *Speli/Hagios Basileios,*
Kirche des Heilands[26]*:*
Abb. 158.

Ein Werk des Übergangs von der vorausgehenden Ausprägung der Stilphase zur Kunst der 1380er–Jahre: Drapierungsmuster wie um die Jahrhundertmitte, jedoch einerseits in Bewegung versetzt, andererseits in ein hartes, scharf hell–dunkel akzentuiertes Linienspiel einbezogen, das seinerseits schon in Erstarrung begriffen ist (Musterbeispiel: Maria der Lithosszene). Eine Spannung zwischen Weichheit und holzschnitthafter Kantigkeit charakterisiert diese Malerei (s. etwa die beiden heiligen Reiter). Spannungsvoll–federnder Schrifttyp des späten 14. Jahrhunderts.

Kretische Parallelen der 1370er–Jahre erscheinen einerseits ziemlich ähnlich, andererseits aber doch auch schon vereinfacht, vergröbert und erstarrt (vgl. vor allem die Malerei von Apostoloi[27], s.o. Nr. 153). Auch jugoslawische Fresken der 1370er–Jahre könnten in diesem Sinne verglichen werden: Anargyrenkapelle von Batopaidi[28] (um 1371), Alte Klimentkirche in Ohrid[29] (1378), Šiševo[30] (um 1380). Ebenso Georgisches (Fresken des Manuel Eugenikos in Calendžicha[31] 1384/96).

Zeit: Um 1380 ?

167 *Spelia/Kisamos,*
Kirche der Panagia Neriana[32]*:*
Abb. 159.

Sehr weiche, von der Farbe her konzipierte Fresken (klares, hell leuchtendes Kolorit: Grün, Ziegelrot, Karmin, Braun, Ocker) mit ausgeprägter Tendenz zu

25 Đurić, Abb. 102. Vgl. vor allem die Köpfe, zumal die Gestaltung von Haaren und Bärten.
26 Pelantakes 27 f.; BK 286 f., Abb. 245 (die dort behaupteten stilistischen Gemeinsamkeiten mit den Fresken der Athanasioskirche von Kephali [s.o. Nr. 163] existieren nicht). Mein früherer Zeitansatz (RbK IV, Sp. 1136) wurde hier modifiziert.
27 Vgl. etwa das Gewand der Maria in der dortigen Threnos–Szene mit demjenigen der Maria in der Lithos–Szene von Speli und die Ikonographie der beiden Lithos–Szenen.
28 Đurić, Abb. 84.
29 Ebd., Abb., 83.
30 Ebd., Abb. 91 f. (vgl. die, eventuell von einer anderen Hand stammenden, Köpfe zweier bärtiger Wandheiliger in Speli).
31 Lazarev, Pittura, Abb. 519.
32 Kalokyres, Abb. BW 116; RbK IV, Sp. 1145.

klassischer Schönheit (z.B. Körper des Crucifixus der Kreuzigungsszene; Mädchen der Eisodiaszene). In den Bildkompositionen eindrucksvolle Beschränkung auf das Wesentliche (wenig Architekturen, die – falls vorhanden – ausgewogen an die Fläche gebunden bleiben). Hintergrundberge sehr weich in zart geschuppten, zerfaserten, kleinen Lichtflächen modelliert. Kurvige, sehr feine, dunkle Faltenstrukturen auf den Gewändern; körperhafte Modellierung durch Lichtflächen (auch in gelber Farbe). Körper sehr fein und weich, anatomisch ausgezeichnet modelliert (Crucifixus der Kreuzigungsszene), ebenso die Gesichter (weicher Hell–Dunkel-Kontrast, dazu ein paar leichte Licht„spritzer“ auf Stirne, Augenwinkel, Nasenspitze, Kinn); lockere Gestaltung von Haar und Bart.

Außerkretische Parallelen sind kaum zu finden[33]. Innerhalb Kretas ordnet sich diese äußerst qualitätvolle Malerei in die weiche, farbige Phase um und bald nach 1380 ein (Rustika 1381/2, Sugia 1383, s.o. Nr. 157, 158); die Gestaltung der Gesichter kann auch mit derjenigen in der Johanneskirche von Margarites (1383, s.o. Nr. 159) verglichen werden.

Zeit: Um 1380 oder frühe 1380er–Jahre.

168 *Rokka/Kisamos,*
Kirche der hll. Apostel[34]*:*

Geringfügige Freskenreste. Tendenz zur malerischen Auflösung ins Feine, Zierliche gewendet. Sorgfältig komponierte und ausgeführte feingliedrige Szenen. Flächig weitgespannte, detailreiche, ganz aus Farbtafeln (Olivgrün, Braun, Ocker) zusammengesetzte Hintergrundarchitektur. Weich modellierte Körper und Gesichter (hell–dunkel konzipiert, mit kleinen Lichtpunkten und –strichlein); auf Haar und Bart sehr locker gesetzte Weißkringel.

Gewisse, wenn auch entfernte Parallelität zu der Malerei von Spelia (s. eben); wohl zu der dort genannten Stilgruppe gehörig.

Zeit: 1380er–Jahre.

169 *Malatheros/Kisamos,*
Kirche der Koimesis Marias[35]*:*
Abb. 160.

Reiche, flächig angelegte, teils etwas wirre, teils aber auch symmetrisch–klar ausbalancierte, ganz auf streifig strukturierte Farbflächen abgestellte Bildkompositionen. Große Rolle der stumpf–erdhaften Farben (vor allem Braun, Grau, Ocker,

[33] Außer man wollte manche Köpfe (Bart) in Šiševo (um 1380) heranziehen: Đurić, Abb. 91 (vgl. vor allem den hl. Antonios in Spelia).
[34] Arch.Deltion 23 Chron. (1968) 423; Lass. 1969, 233; RbK IV, Sp. 1149.
[35] RbK IV, Sp. 1149.

Grün). Architekturen als streifig–farbig strukturierte Farbtafeln gestaltet (Szene der Koimesis). Bei den Hintergrundbergen (weiche, schuppenförmige Lichter auf kleinen Stufenabsätzen: Metamorphosisszene) und den stark mit Falten und Lichtmustern strukturierten Gewändern (Szene der Geburt Mariens) vergröberte, provinzielle Anklänge an Vorbilder der Hodegon–Handschriftengruppe[36] und ihrer kretischen Nachfolger (Balsamonero, Ostteil des Nord„schiffs“, s.o. Nr. 150). Gesichter stark körperhaft modelliert, z.T. (vor allem in der Szene der Mariengeburt) ganz „modern“ gestaltet (d.h. Lichtpunkte und –flächen auf dunklem Grund: Stirn, Nasenrücken, Augenwinkel, Lippen, Kinn).

In Kreta Nähe zu den Malereien von Rustika (1381/2; s.o. Nr. 157): Rolle der Farbe, Gebäude, Gesichter, Schrifttypus.

Zeit: Frühe 1380er–Jahre (1380/5).

170 *Drapeti/Monophatsi,*
Kirche des hl. Nikolaos[37]*:*
Abb. 161.

Qualitätvolle Malereien, in denen sich ein penibel–trockener Geometrismus und äußerste Feinheit des weichen Details zu einem ganz eigenen Ganzen verbinden. Mathematisch klarer Bildaufbau, kristallklar–harte Reduzierung auf gerade Linien. Hintergrundberge wie züngelnde Zungen zusammengefaßter Büschel (Szene der Errettung aus Seenot). Bei den Gewändern Rudimente des „Zweiten Paläologenstils“. Klar und hart geformte Gesichter.

Manche Parallelen außer- und innerhalb Kretas: Vgl. die rechtwinkligen Bildstrukturen in der Alten Klimentkirche von Ohrid[38] (1378) und in Ramaća[39] (um 1395), die Gewänder in der Johanneskirche von Kritsa (1370; s.o. Nr. 145), in der Georgskirche von Apostoloi (s.o. Nr. 153) und in Ramaća[40] (um 1395) und die Köpfe in Psača[41] (1365/71), im Marko-Kloster (um 1376) und in Lipljan[42] (1375/89), vor allem aber in Kyteros[43] (1372/3; s.o. Nr. 146). Die bewegt–

[36] Vgl. vor allem Cod. Par. gr. 1242, fol. 92ᵛ (1371/5): Buchthal, Palaeologan Illumination, Fig. 33.
[37] BK 391 f., Abb. 361 f.; dort dem frühen 15. Jh. zugeschrieben. Mein eigener früherer (RbK IV, Sp. 1130) Zeitansatz (um 1370) bedarf der Modifikation.
[38] Đurić, Abb. 83.
[39] Ebd., Abb. 102.
[40] Ebd., Abb. 101.
[41] Millet–Velmans IV, Taf. 57, Abb. 112 (Bart), vor allem aber ebd. Taf. 63, Abb. 124, und Taf. 70, Abb. 135.
[42] Đurić, Abb. 89 ff. (Kurvenzug auf den Wangen).
[43] Vgl. z.B. den mittleren Engel der dortigen Taufszene mit dem Gesicht des schlafenden Königs in Drapeti. Die Malereien von Drapeti stehen im übrigen qualitativ weit über denen von Kyteros und könnten eventuell den Ort anzeigen, wo deren kretische Vorbilder zu suchen wären.

expressive Ausprägung des Stils während der 1370er–Jahre (s. etwa Apostoloi, s.o. Nr. 153) erscheint hier verhärtet, systematisiert, kristallisiert.

Zeit: 1380er–Jahre.

171 *Hagia Triada/Rethymnon,*
Kirche der hl. Dreifaltigkeit[44]*:*
Abb. 162.

Werk desselben Malers wie die Fresken der Johanneskirche von Margarites (1383; s.o. Nr. 159).

Flächig wirkende Bildkompositionen, gleichmäßig mit den Bildelementen gefüllt, oft bis zur Anordnung der Farben klar abgezirkelt (Grablegungs–, Pfingstszene), durch geometrisch gespannte Verstrebungen akzentuiert. Auf den Gewändern steife, in der Bewegung erstarrte Faltenstrukturen (z.B.: Gewand Christi in der Prodosiaszene). Auf den Gesichtern Lichtstellen auf dunklem Grund (s. vor allem die Porträts der hll. Antonios und Johannes Chrysostomos).

Für die Eigenart dieser Stilphase bezeichnend ist der Unterschied etwa der hiesigen Grablegungsszene zu ihrem an sich gut vergleichbaren Gegenstück aus der Zeit der Jahrhundertmitte in der Johanneskirche des nahen Anogeia (s.o. Nr. 126) mit seiner spannungslosen, „ausgeruhten“ Harmonie.

Zu Details der Gesichtsgestaltung vgl. Šiševo[45] (um 1380).

Zeit: 1380/5.

172 *Anisaraki/Selino,*
Kirche der Panagia[46]*:*
Abb. 163.

Achtenswertes Beispiel für die provinzielle südwestkretische Version der Stilphase, in jeder Hinsicht „auf der Höhe der Zeit“. Dabei ohne die ordnende Stilisierung der beiden vorausgehenden Monumente: Eher leichte, zierlich gerundete Gestalten füllen sauber aufgebaute Szenen von oft naiver Erzählfreude. Feiner Blick für die Wirklichkeit und für die neue Rolle des Lichts bei der Modellierung der einzelnen Bildelemente (kissenförmig von unten hochgeblähte Berge, Seitenflächen der Hintergrundarchitekturen; Körper, Gesichter): Sie entstehen erst, aus dem umgebenden Dunkel auftauchend, in seinem Schimmer.

Ähnlichkeiten (Ikonographie der Paradiesesszene, Bewegung und Modellierung Christi und Gestaltung der Flußwellen in der Taufszene) zu Malereien der

[44] Arch.Deltion 25 Chron. (1970) 489; id. 30 Chron. (1975) 353, Taf. 258α; BK 124, 291 ff., Abb. 74, 247 f.; RbK IV, Sp. 1146.
[45] Hll. Gregor und Blasius, Đurić, Abb. 91.
[46] Lass. 1970, 191 ff., Abb. 257–269; BK 222 ff., Abb. 171 f.; Kalokyres, Abb. BW 15 f., 29, 42, 47, C 17; RbK IV, Sp. 1146.

Georgskirche von Kastri (1391; s.o. Nr. 162), aber weicher, runder, weniger zugespitzt als dort.

Zeit: 1380er–Jahre.

173 *Kakodiki/Selino,*
Kirche des Erzengels Michael[47]*:*

Ikonographisch und stilistisch sehr nahe Parallele zu den Fresken des vorausgehenden Monuments, stellenweise jedoch etwas herber, härter und strenger geordnet als die dortigen Bilder. Sauber in der Fläche angelegte Bildkompositionen (z.B. Szene der Klugen und Törichten Jungfrauen). Deutliche Hell–Dunkel–Kontraste auf den Architekturen und den Gesichtern (locker–spritzige Lichtpunkte und -strichlein; z.B. Apostelkommunion).

Außerkretische Parallele: Ramaća[48] (um 1395; vgl. Köpfe, Gewänder).

Zeit: Frühe 1380er–Jahre (Graffito von 1382[49]).

174 *Axos/Mylopotamos,*
Kirche des hl. Georgios[50]*:*

Sehr kümmerliche, stark fragmentierte Freskenreste (am besten noch die Hierarchen des Altarraums erhalten). Vielfältige, sehr bunte Hintergrundarchitekturen (Hypapanteszene). Farbig behandelte Gewänder; breite, malerisch–farbig konzipierte Gesichter mit starkem, aber weich ineinander übergehendem Hell–Dunkel–Kontrast. Schrifttypus ausgeprägt derjenige des späten 14. Jahrhunderts.

Es sieht so aus, als sei hier die provinzielle Version des Stils etwa von Samaria (vor 1379; s.o. Nr. 147), ihrer zugespitzten Unruhe und Expressivität entkleidet, weich und breit geworden. Dadurch Nähe zu den Bildern von Drakona (s.u. Nr. 177).

Zeit: Um 1390 oder bald danach?

175 *Meronas/Amari,*
Kirche der Panagia[51]*:*
Abb. 164, 165.

Sehr qualitätvolle Malereien, welche die Stilphase auf hohem Niveau vertreten. Bestimmend ein Zwiespalt zwischen „rokoko“–haft, aber auch „barock“ beleb-

[47] Lass. 1970, 347 f., Abb. 302–305; BK 216 f. (mit zu früher Datierung und unhaltbarem Vergleich mit den Bildern von Lambiotes [s.o. Nr. 125]); Kalokyres, Abb. BW 72 f., 120; RbK IV, Sp. 1146.
[48] Đurić, Abb. 101 f.
[49] Nach Lass. a.O. Anm. 400.
[50] Arch.Deltion 27 Chron. (1972) 655 f.
[51] Arch.Deltion 30 Chron. (1970) 353, Taf. 247α; BK 125, 280 (mit zu frühem Zeitansatz, der schon an dem für das späte 14. Jh. charakteristischen Schrifttypus scheitert); Kalokyres, Abb. BW 31, 100; RbK IV, Sp. 1142.

ten Elementen und einer etwas trockenen Tendenz zu klarer, nüchterner Luzidität. Letztere besonders deutlich in den knappen, gelegentlich fast kargen Bildkompositionen der Szenen aus dem Marienleben mit ihren flächig in hell–dunkel kontrastierten Tafeln angelegten Hintergrundarchitekturen (daneben aber auch der geradezu heidnisch–antike Knabenakt als Brunnenfigur in der Szene des Gebets der hl. Anna. Sehr luzide die architektonische Gliederung der Szene der Geißelung des hl. Georg). Locker hingeworfene Bergformen, mit kissenförmig aus dem Dunkel noch oben geblähter, heller Oberfläche. Gewänder reich und lebhaft strukturiert, teils holzschnitthaft hart, teils aber auch locker, mit stark zersplissenen Lichtstreifen, wenn auch nicht frei von sperrig–geometrischen Drapierungen (z.B. Baiophorosszene); flächige Auffassung (z.B. beim Schergen in der Szene der Geißelung des hl. Georg) steht dabei neben volumenbetonter Körpermodellierung (z.B. Christus der Verklärungsszene). Auf den Gesichtern eine lebhafte „Landschaft“ ins Extrem getriebener, abrupt kontrastierender Hell–Dunkel–Modellierung (wobei es Lichtflächen und -punkte bzw. -strichlein gibt); Haare und Bart ähnlich lebhaft strukturiert. Apartes Kolorit (Ocker, Karmin, Rostrot, Violett, Blaugrau u.a.).

Der Maler greift teilweise noch auf Vorbilder der 1370er–Jahre zurück (vgl. z.B. die Körperproportionen und die Gewanddrapierung z.B. des Christus der Verklärungsszene mit ihren Entsprechungen in der Pariser Kantakuzenos–Handschrift[52] und im Ostteil des Nord„schiffs“ von Balsamonero [s.o. Nr. 150]), setzt aber auch die Kunst der frühen 1380er–Jahre fort (in den Köpfen vor allem scheinen Lösungen wie die in Rustika [1381/1; s.o. Nr. 157] weiterentwickelt). Außerkretische und kretische Parallelen existieren um 1390: Andreas an der Treska[53] (1388/9), Kastri[54] (1391; s.o. Nr. 162). In manchem weisen diese Bilder auf die kretische Malerei um 1400 voraus (Meister von Artos [1401; s.o. Nr. 164] und sein Umkreis).

Zeit: Gegen oder um 1390.

176 *Sampas/Pedias,*
Kirche der Zoodochos Pege[55]*:*
Abb. 166.

Schöner, ausdrucksvoller Kopf eines Freskenfragments (heute im Historischen Museum von Herakleion aufbewahrt).

52 Cod. Par. gr. 1242 (1372/5), fol. 92v (Lazarev, Pittura, Taf. 542).
53 Ikonographische Berührungspunkte (Szenen der Fußwaschung; Đurić, Abb. 96), Drapierung und körperhafte Modellierung von Gewändern (dass.; vgl. in Meronas: Baiophoros–, Verklärungs–, Fußwaschungsszene), Haar– und Bartgestaltung bei alten Köpfen (ebd., Abb. 95 f.; in Meronas: Hierarch Gregorios).
54 Vgl. etwa die Hintergrundberge.
55 Arch.Deltion 27 Chron. (1972) 673, Taf. 626α; RbK IV, Sp. 1142 f., von mir wohl zu früh angesetzt.

Schimmernder Einsatz des Lichts, gelegentliche weiße Strichlein (Nase, Augenpartie). Bei Haar und Bart eine Tendenz zu dekorativer Ornamentalisierung entfernt spürbar, aber überzeugend in ganz „zufällig“–Natürliches verwandelt.

Die Parallelen der 1370er–Jahre[56] erscheinen hier weicher, farbig aufgelöst. Größte Nähe (freilich aber höhere Qualität) zu manchen Köpfen (etwa der Paradiesesszene) in Kastri (1391; s.o. Nr. 162).

Zeit: Um 1390.

177 *Drakona/Kisamos,*
Kirche des hl. Stephanos[57]*:*
Abb. 167.

Fast nur noch die Hierarchen der Apsis sind gut erkennbar erhalten. Schönes, qualitätvolles Beispiel malerisch–breiter Auflösungstendenzen zwischen der „Beruhigungsphase“ des Stils um 1380 und der neuen Verhärtung um 1400. Lockere, farbige Auflösung der Gesichtsmodellierung, an der auch die Lichtpunkte und -strichlein teilhaben, indem sie als Farbwerte integriert sind.

Gegenüber Ramaća[58] (um 1395) noch stärker aufgelöste Modellierung; große Nähe zu den Malereien von Kastri[59] (1391; s.o. Nr. 162) und Kephali (1393; s.o. Nr. 163).

Zeit: Um 1390 oder bald danach.

178 *Archanes/Temenos,*
Kirche der hl. Paraskeue, 2. Malschicht[60]*:*

Qualitätvolles (von Resten einer Anastasis-, Hypapante- und Himmelfahrtsszene abgesehen, leider völlig zerstörtes) Beispiel der Auflösungstendenzen um 1390 aus Zentralkreta: Breite, weiche, farbbetonte, jedoch weniger locker–skizzenhafte Modellierung als in den Malereien von Kastri (1391; s.o. Nr. 162), Kephali (1393; s.o. Nr. 163) und Drakona (s. eben), ohne jede Verhärtung und Austrocknung, mit sorgfältiger, zarter Gestaltung der Details: Auf den Gewändern feine Weißlichter und Schimmerflächen, sehr feine Köpfe von ganz zarter, sorgfältig gezeichneter Lockerheit (Himmelfahrtsszene).

Parallelen in Ramaća[61] (um 1395). Innerkretische Vorbilder für die oben ge-

56 Psača (1365/71): Millet–Velmans IV, Taf. 70, Abb. 135; Taf. 72, Abb. 139. Cod. Kutlum. gr. 62, fol. 3v (Buchthal, Palaeologan Illumination, Fig. 34). Marko–Kloster (um 1376): Millet–Velmans IV, Taf. 74, Abb. 142; Taf. 102, Abb. 186.
57 Lass. 1969, 199 ff., Abb. 41–49; Kalokyres, Abb. BW 88, C 10 f.; RbK IV, Sp. 1149.
58 Đurić, Abb. 101 (vgl. vor allem die Kringelstruktur bei Haar und Bart).
59 Vgl. dort die Köpfe der Paradiesesszene und der Apostel des Jüngsten Gerichts; sehr ähnlich der dortige Stephanos der Steinigungsszene dem Stephanos in Drakona.
60 Chatzedakes, Wandmalereien 70; RbK IV, Sp. 1150 f.
61 Wie Anm. 58.

nannten westkretischen Malereien könnte man sich wie diese Fresken von Archanes vorstellen.

Zeit: Frühe 1390er–Jahre.

179 *Sklabopula/Selino,*
Kirche der Panagia[62]*:*
Abb. 168, 169.

Fresken hoher Qualität (in leider sehr schlechtem Erhaltungszustand), wohl das Beste aus der kretischen Malerei der 1390er–Jahre[63].

Tendenz zur lockeren, leichten Auflösung, ohne je matt zu werden: Auf den Gewändern schaffen kühn geführte, „zackige" Lichtlinien und -flächen (Jüngstes Gericht: Maria, Abraham), die auch wie virtuos skizzenhaft „hingeworfen" (Himmelfahrt: Engel, Maria) oder reich geknickt und zersplissen (Jüngstes Gericht: Apostel) erscheinen können, starke und sehr lebhafte Hell–Dunkel–Kontraste. Auf Panzern (hll. Michael, Georg) sehr feine, leichte und lockere, fast „rokoko"hafte Rankenmuster. Weich, aber deutlich hell–dunkel modellierte Gesichter mit lokal eng beschränkten Lichtpunkten. Die Gestalten als Ganzes von eindrucksvoller innerer Größe (Apostel des Jüngsten Gerichts), gelegentlich von geradezu klassischer Schönheit (die hoheitsvolle Panagia der Paradiesesdarstellung; der feine, verträumte Ephebenkopf des hl. Georg).

Außerkretische Parallelen in Ramaća[64] (um 1395). Kretische Parallelen: Die Fresken von Meronas (s.o. Nr. 175) weisen auf den Gesichtern eine noch extremere Hell–Dunkel–Kontrastierung auf und beschränken das Licht (ähnlich wie die von Rustika, 1381/2; s.o. Nr. 157) auf ganz wenige Stellen. Die Köpfe auf den Bildern von Kastri (1391; s.o. Nr. 162) wirken sehr ähnlich, aber „hölzerner" und härter, weniger qualitätvoll; diejenigen in der Athanasioskirche von Kephali (1393; s.o. Nr. 163), bis ins Detail zu vergleichen, erscheinen „teigiger", von eher zerfließender Formgebung. Vielfache Bezüge (vgl. z.B. die Engel–Maria–Gruppe in den beiden Himmelfahrtsszenen, ebenso die beiden Prodosiaszenen; die dachförmig abfallenden Augenbrauen hier wie dort, u.a.) verknüpfen den Hauptmeister von Artos (1401; s.o. Nr. 164) mit diesen Bildern (war er, einige Jahre früher, auch in Sklabopula tätig?), wobei sein Werk jedoch wie deren etwas trockene, penible und verhärtete Neufassung erscheint.

Zeit: Gegen 1395?

[62] Arch.Deltion 21 Chron. (1966) 32 f., Taf. 46 α; Lass. 1970, 155 ff., Abb. 188–195; BK 214 f.; RbK IV, Sp. 1148 f.

[63] Die Vermutung von Lassithiothakes (op.cit. 160), es handle sich bei ihrem Meister nicht um einen provinziellen Maler, sondern um einen Künstler aus einem städtischen Zentrum, hat viel für sich.

[64] Đurić, Abb. 101 f. (vgl. die Gestaltung der Lichter, von Haar und Bart).

180 *Melissurgaki/Mylopotamos,*
Kirche des hl. Georgios[65]*:*
Abb. 170.

Verhalten–ruhige Bildkompositionen; betonte, geschlossene Umrisse der Gestalten. Hintergrundarchitekturen sehr fein, klar organisiert und in sich differenziert abgestuft (Szene des hl. Petrus von Alexandria). Recht weich modellierte Berge mit zartem Weißschimmer auf den Querflächen. Die Gewänder teils sehr schlicht gestaltet (einfache, kaum strukturierte Farbflächen), teils aber mit Lichtmustern. Auf dem Panzer des Hauptmanns der Kreuztragungsszene feine Rankenmuster (wie in Sklabopula, s. eben). Auf den Gesichtern deutliche Hell–Dunkel–Modellierung, teils mit harten Kontrasten (Kreuzigung), teils weich abgestuft (Engel am Grab, Himmelfahrtsapostel). Satte, volle, sehr harmonisch aufeinander abgestimmte Farben (rot, grün, braun, violett, dunkelblau).

Weiche, beruhigte, harmonisch–„schöne" Ausprägung der in der Denkmalgruppe Meronas/Sklabopula/Artos (s.o. Nr. 175, 179, 164) festzustellenden Stiltendenz; steht in manchem (Neigung zur Verhärtung, Vereinfachung) Artos (1401) näher als Sklabopula, aber ohne den in jenem Monument erreichten Grad an Vergröberung, Vereinfachung und Erstarrung (vgl. etwa die ikonographisch fast identische Prodosiadarstellungen hier wie dort), sondern eher noch rund und weich, vielfach klassisch–schön.

Zeit: 1395/1400.

181 *Kato Balsamonero/Rethymnon,*
Kirche des hl. Ioannes Chrysostomos[66]*:*
Abb. 172.

Großformatige, figurenreiche, teilweise lebhaft bewegte (Kreuzabnahme und Himmelfahrt) Bildkompositionen, in denen neben primitiv–provinziellen Zügen (völlig flächenhafte, monoton in die Breite entfaltete Reihung: Verrat des Judas) gelegentlich auch ein Streben nach dem ganz Besonderen zu spüren ist (phantastisch–manierierte Architekturhintergründe: Eisodiaszene). Auf den Hintergrundbergen Licht von Dunkelbereichen stark kontrastierend abgesetzt. Ebenso auf den weich modellierten, gelegentlich voluminösen und disproportionierten (Bademagd in der Geburtszene) Körpern. Die Gesichter ebenso gestaltet, aber auch punktweiser Einsatz des Lichts. Auf den Gewändern fast nur noch dürre Dunkellinien; stellenweise aber auch feinste Lichtstriche (energisch–kräftige Drapierung mit Tendenz zur geometrischen „Eckigkeit" beim Engel der Lithosszene). Buntes, aber

[65] Arch.Deltion 24 Chron. (1969) 17, Taf. 19 f.; id. 445, Taf. 454 β, 455; id. 30 Chron. (1975) 353, Taf. 255 β; RbK IV, Sp. 1148.

[66] BK 263, Abb. 219; RbK IV, Sp. 1150 (die dort konstatierte Abhängigkeit von den Bildern der Georgskirche von Artos [1401] erscheint mir inzwischen fragwürdig).

nicht aufdringlich und laut eingesetztes Kolorit (vor allem Rot und Grün); es trägt stark zur Strukturierung der eingangs geschilderten Art, Bilder zu komponieren, bei.

Deutlicher Bezug zu Gestaltungen der 1380er–Jahre (Andreas an der Treska[67], 1388/9; in Kreta: Dreifaltigkeitskirche in Hagia Triada[68]), die hier weitergeführt, vereinfacht werden (die Bilder von Hagia Triada erscheinen teilweise noch „saftiger“).

Gegenüber den Fresken von Kephali (1393, s.o. Nr. 163) in manchem recht ähnlich, aber weniger breit, dafür schlichter; vergleichbare Rolle der Farbe. Die Bilder von Artos (1401, s.o. Nr. 164) stehen in einer anderen Tradition[69], erscheinen als eine Art Parallelentwicklung; diejenigen von Selli (1411; s.u. Nr. 186) u.ä. scheinen die Malerei von Kato Balsamonero fortzusetzen.

Zeit: Spätere 1390er–Jahre, gegen 1400.

182 *Kalathenes/Kisamos,*
Kirche der Panagia[70]*:*
Abb. 171.

Sehr sauber und etwas trocken zeichnender Maler mit ausgeprägter persönlicher Eigenart.

Auffällig penibel abgezirkelte, stark symmetrisch angelegte Bildkompositionen in gedämpften Farbtönen. Zum Teil gewichtige Architekturen mit tafelartigen, stark auf Hell–Dunkel–Kontrast abgestellten Strukturen. Einfache, abgetreppte Bergformen.

Auf den Gewändern etwas geometrisiert wirkende Dunkellinien, aber auch fein gezeichnete, gelegentlich disparat auseinanderfallende Lichtelemente (Taufszene, Johannes der Kreuzigungsszene). Körper und Köpfe flach, weich und mild modelliert, kaum Helligkeitskontraste (aber gelegentlich feine Schimmerflächen). Haare und Bärte teils mit kleinen, zierlichen Zöpfchenstrukturen, teils weich und „wolkig“ behandelt.

Ordnet sich ein in die Erstarrungstendenzen des späten 14. Jahrhunderts.

---

[67] Vgl. etwa die Köpfe (Geburts-, Pfingstszene) mit solchen in Andreas an der Treska (Đurić, Abb. 95 f.). Aber auch Grundmuster der Gewanddrapierung (Apostel der Pfingstszene; da vor allem die Ober- und Unterschenkel mit ihren am Knie gerefften Faltenbögen) erscheinen wie, zum Teil unverstandene, Kümmerformen von Vorbildern, wie sie dort vorliegen.

[68] Vgl. die ikonographisch bis ins Detail identischen Pfingstdarstellungen in beiden Monumenten. Der Apostel links in der Koimesisszene von Hagia Triada trägt ein Gewand, dessen Strukturierung gut vergleichbar (freilich feiner, geschmeidiger) ist mit derjenigen des Apostels der Lithosszene in Kato Balsamonero.

[69] Beachte aber auch die ikonographisch recht ähnlichen Himmelfahrtszenen hier wie dort.

[70] Lass. 1969, 193 ff., Abb. 32–35; RbK IV, Sp. 1149 f.

Parallelen zu Ravanica[71] (1385/7), Andreas an der Treska[72] (1388/9), Ramaća[73] (um 1395), in Kreta zu Kephali[74] (1393, s.o. Nr. 163). Der Maler von Plemeniana (1409/10; s.u. Nr. 184) scheint den Fresken von Kalathenes, freilich qualitativ inferior, verpflichtet zu sein[75].

Zeit: Um 1390 oder danach?

183 *Leibada/Selino,*
Kirche des hl. Prokopios[76]*:*
Abb. 173.

Der Maler setzt manche früheren Traditionen fort: Rudimentäre, völlig vereinfachte Elemente des „Zweiten Paläologenstils“ (z.B. Engel in der Szene der Seelenwägung); expressive, lebhaft bewegte Formgebung der 1370er–Jahre (z.B. manche Köpfe in der Darstellung des Jüngsten Gerichts; fast bis zur Karikatur getrieben in der Figur des Simeon Theodochos mit seinen wild bewegten Haaren). Alles jedoch einer groben, starren Verhärtung unterworfen, die alle Details wie aus Holz geschnitten erscheinen läßt. Dabei gelingt dem Maler aber auch noble, große Schönheit (Engel links in der Philoxenieszene).

Parallelen der 1370er–Jahre vor allem in den Bildern von Kyteros[77] (1372/3; s.o. Nr. 146) und denjenigen des Marko-Klosters[78] (um 1376). Aus der Entstehungszeit erscheinen die Fresken von Kastri (1391; s.o. Nr. 162) am ähnlichsten[79]. Die Härte der Formgebung erinnert stark an vergleichbare Tendenzen in Artos (1401; s.o. Nr. 164). Nahe stehen, obgleich feiner gestaltet, die Bilder in der Georgskirche von Ano Biannos (1401; s.o. Nr. 165). Wie dort eine rückwärts gewandte, provinzielle Sonderform der Stilphase.

Zeit: 1390er–Jahre.

---

[71] Vgl. das Gewand des Johannes der Kreuzigung mit demjenigen dortiger Gestalten (Đurić, Abb. 106; Petković I, Abb. a, S. 153).

[72] Vgl. das Gewand Simeons in der Hypapanteszene mit dem Petrus der Fußwaschung dort (Đurić, Abb. 96; Schenkel). Ähnlich auch die Zöpfchenstruktur von Haar und Bart (ebd., Abb. 95/7).

[73] Vgl die Lichtstrukturen auf Gewändern (Đurić, Abb. 101 f.).

[74] Vergleichbar die Modellierung der Köpfe.

[75] Vgl. die in manchen Details identischen Taufszenen in beiden Monumenten.

[76] Lass. 1970, 368 ff., Abb. 350–352; meine Datierung RbK IV, Sp. 1139, erscheint mir inzwischen revisionsbedürftig.

[77] Vgl. vor allem die Gestaltung der Köpfe und der Gewänder.

[78] Ebenso; vgl. etwa den Simeon Theodochos von Leibada mit dortigen Köpfen (Millet–Velmans IV, Taf. 106, Abb. 192; Đurić, Abb. 89; Identität bis ins Detail. Nur ist in Leibada alles völlig stilisiert, ornamentalisiert).

[79] Vgl. vor allem die Gestaltung der Köpfe.

Wichtige „Nachzügler“ der Stilphase (frühes 15. Jahrhundert)

Datiert

184 *Plemeniana/Selino,*
Kirche des hl. Georgios, 1409/10[1]:
Abb. 174.

Malerei, die unübersehbar in der Tradition der letzten beiden Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts steht (z.B. die Modellierung von Körpern und Köpfen durch Lichtschimmerflächen und -punkte), sie aber in neuem Geist fortführt: Vorherrschen einer hellen, leichten, aber gedämpften Farbigkeit (Dunkelrot, Grün, Braun, Grau, Weiß). Für diese, wie auch die Spannungslosigkeit und Flachheit dieser Fresken mit ihrer eher „lyrischen“ als „dramatisch“–expressiven Stimmung (s. etwa die eher ruhige Himmelfahrtsszene) gibt es freilich ebenfalls Vorläufer im späten 14. Jahrhundert (Sugia, Spelia, s.o. Nr. 158, 167). Reich differenzierte, völlig unräumlich konzipierte Hintergrundarchitekturen, Farbflecken ohne Umriß und Binnenmodellierung als Berge. Auf den Gewändern „heruntergekommene“, teils weit ins 14. Jahrhundert zurückreichende („Faltenplatten“: Taufszene), teils Muster des späten 14. Jahrhunderts aufgreifende (vgl. den Simeon der Hypapanteszene mit Figuren der Panagiakirche von Sklabopula, s.o. Nr. 179) Elemente.—Von einer anderen Hand (einem Gehilfen?) könnten eventuell die plumpen, spannungslos–flächigen Darstellungen der Georgsvita mit ihrem stumpfen Kolorit stammen.

Die Malerei dieses Monuments sieht wie eine vergröberte, „bunte“ Version von Bildern wie in Erphoi (s.u. Nr. 193) aus.

185 *Prines/Selino,*
Kirche des Erzengels Michael, 1410[2]:
Abb. 175.

Maler: Nikolaos Mastrachas.

Tendenzen, wie sie schon in Sugia (1383; s.o. Nr. 158) auftraten und auch im vorigen Monument zu beobachten sind, wurden hier zu Ende gedacht:

Klarheit, vor allem in der Komposition der Szenen; harmonische Ausbreitung der Bildelemente in der Fläche und ihre völlig spannungslose farbliche Differenzierung in hellen, pastellartigen Tönen (reiche, aus Tafelflächen zusammengesetzte Architekturen; durch glatte, langgezogene Faltenlinien und Lichtgrate gezeichnete

[1] Lass. 1970, 206 f., Abb. 291–296; BK 218 f., Abb. 168; RbK IV, Sp. 1152.
[2] Lass. 1970, 360 ff., Abb. 333–338; RbK IV, Sp. 1152.

Gewänder; wie ein Tapetenornament wirkende Ranken- und Blättermuster: Myrophorenszene). Jegliche körperhafte Modellierung ist fast ganz aufgegeben (bis auf zarte Reste von Schatten und Lichtern[3] auf den Gesichtern) zugunsten einer farblich sorgsam differenzierten Oberfläche.

Eine sehr feine, etwas blutleere Kunst, gleichzeitig Endpunkt, aber auch Ausgangspunkt volkstümlicher Malereien des 15. Jahrhunderts (s.u. S. 244 f.). Vom selben Meister sicher die Freskenreste in der Eutychioskirche von Tsiskiana (s.u. Nr. 192).

186 *Selli/Rethymnon,*
Kirche des hl. Ioannes, 1411[4]*:*
Abb. 176.

Eine im ganzen retrospektive Malerei, in der Gestaltungen der Jahre 1380–1410 weitergeführt werden (vgl. die konvex nach oben geblähten Berg- und die stufenförmigen Landschaftsformen mit solchen in Hagia Triada [s.o. Nr. 171] und Anisaraki [s.o. Nr. 172], Gewanddrapierungen bei den Aposteln des Jüngsten Gerichts mit solchen in Hagia Triada [Grablegungsszene, Petrus] bzw. bei den Aposteln [zweiter von links] der Himmelfahrtsszene mit solchen in Artos [Helkomenos] usf.). Diese werden vulgarisiert, verhärtet, vereinfacht: Flachheit, recht trockene Schematisierungen (Symmetrizität bei den hll. Konstantin und Helena, in den Gestalten der hll. Kosmas und Damian). Auf den Gesichtern eher weiche Modellierung, Hell–Dunkelkontrast kaum ausgeprägt. Ein neuer Zug das Kolorit mit seinen satten, warmen, „irdenen" Tönen.

Vom selben Maler sicher die Fresken des folgenden Monuments.

187 *Ntiplochori/Hagios Basileios,*
Kirche der Panagia, westlicher Bauteil, 1417[5]*:*
Abb. 177.

Vom selben Maler wie die Fresken des vorausgehenden Monuments (vgl. z.B. bloß die hll. Kosmas und Damian in beiden Kirchen).

Gegenüber diesen bei großformatigen Gestalten weitere Verhärtung, Verflachung, Schematisierung. Nicht ohne poetischen Zauber (Bäume) dagegen die kleinformatigen Darstellungen zum Alten Testament im Gewölbe (hier kann der Maler zierlich, kleinteilig, erzählfreudig bis hin zum Märchenhaften werden). Bei

[3] Für die Lichtstriche vgl. das Gesichtsfragment eines Heiligen aus der Panagiakirche von Chalki (3. Viertel 14. Jh.; Lazarev, Pittura, Abb. 518), Gesichter des Manuel Eugenikos in Calendžicha/Georgien (1384/96; ebd., vor allem Abb. 521, 524; vgl. auch die Gestaltung der Unterlippen).

[4] Arch.Deltion 30 Chron. (1975) 353; BK 125, 270 f., Abb. 227; RbK IV, Sp. 1153 f.

[5] Arch.Deltion 27 Chron. (1972) 659 f., Taf. 615, 616α; id. 30 Chron. (1975) 353, Taf. 256β; Pelantakes 32 ff.; BK 124, 289 ff.; RbK IV, Sp. 1153 f.

den Architekturen dieser Szenen Parallelen zu Rustika (1381/2; s.o. Nr. 157) und Jošanica[6] (um 1400), bei den Köpfen zu der Tradition von Meronas und Artos (1401; s.o. Nr. 175, 164; vgl. z.B. die dachförmig abfallenden Augenbrauen).

UNDATIERT

188 *Kloster Prebele/Hagios Basileios,*
Exokklesion der hl. Photeine[7]*:*
Abb. 178.

Konvex nach oben gewölbte Bergformen (Metamorphosisszene). Auf den Gewändern neben reichem, kräftig bewegtem Spiel von Faltenfurchen und Lichtstegen (Christus der Deesis) auch kraftvoll–sicher und knapp gesetzte Farblinien (hll. Photeine, Spyridon, Titos von Kreta) und sehr feine Dunkel- und Lichtstrukturen (hl. Kyriake und zwei andere weibliche Heilige). Weich modellierte Gesichter (Hypapanteszene), gelegentlich (z.B. Adam der Anastasisszene) feine weiße Strichlein. Klares, kräftiges Kolorit (vor allem Grün-, Rot-, Braun- und Ockertöne). Parallelen zu Ramaća[8] (um 1395) und Rudenica[9] (1402/5). Innerhalb Kretas wohl einigermaßen parallel zu der Kunst von Artos (1401; s.o. Nr. 164), aber weniger manieriert–zugespitzt, sondern „natürlicher", eher dem Boden verhaftet (keine überschlanken Figuren, robuste und nicht fragile Engelschönheit). Im Vergleich zu Selli und Ntiplochori (1411, 1417; s. eben) zwar zahlreiche identische Details (vgl. z.B. die Gewandstrukturierung der Apostel des Jüngsten Gerichts in Selli mit derjenigen Christi in der Verklärungsszene der Photeinekirche oder den Engel in der Szene der Philoxenie hier mit den Engeln in der Koimesisszene von Ntiplochori und andere), jedoch wirken die Bilder der Photeinekirche niveauvoller, da sorgfältiger, reicher und sicherer ausgeführt und weniger erstarrt, schematisiert und vulgarisiert. Deshalb die Fresken von Selli und Ntiplochori eventuell nicht vom selben Maler, sondern von Nachfolgern und -ahmern (derselben Werkstatt)[10].

Zeit: Beginnendes 15. Jahrhundert.

189 *Episkope/Pedias,*
Kirche der Panagia Lemiotissa, 2. Malschicht[11]*:*

Nur geringfügige, stark zerstörte Reste.

[6] Đurić, Abb. 105.

[7] Pelantakes 16; BK 283 f., Abb. 240; Kalokyres, Abb. BW 17, 65, 96, 104, C 29; RbK IV, Sp. 1153 f.

[8] Đurić, Abb. 101 (vgl. Gewandstrukturierung der weiblichen Heiligen; bei der Gestaltung von Haar und Bart höchste Ähnlichkeit mit dem hl. Andreas von Kreta in Prebele).

[9] Đurić, Abb. 103 (vgl. den hl. Michael: Gesichtsmodellierung); Petković II, Taf. CXCII (vgl. Gewand des hl. Titos von Kreta).

[10] Noch weniger differenziert meine Darstellung RbK a.O.

[11] Arch.Deltion 28 Chron. (1973) 597 f., Taf. 563 γ; BK 394 f.; RbK IV, Sp. 1154.

Auf den Gewändern zwischen Faltenfurchen erstarrte, geometrisch begrenzte Lichtfelder. Die Gesichter fast ohne Hell–Dunkelkontrast, flächig, weich, leicht farbig modelliert.

In der Gewandgestaltung Parallelen zu Ravanica[12] (1385/7), Ramaća[13] (um 1395), Rudenica[14] (1402/5). Möglicherweise eine feinere, qualitätvollere zentralkretische Entsprechung zu der Monumentgruppe um Selli (1411; s.o. Nr. 186). Ähnlich auch den Malereien des Nikolaos Mastrachas (Prines 1410, s.o. Nr. 185; Tsiskiana, s.u. Nr. 192), aber etwas „runder" und kraftvoller (auch in den Farben).

Zeit: Frühestes 15. Jahrhundert?

190 *Chromonasteri/Rethymnon,*
Kirche der Panagia Kerá, 2. Malschicht[15]:

Ganz flache, streifig gestaltete Gewänder. Weiche, üppige Gesichtsmodellierung mit auffälligen Weißstrichlein (Nase, äußere Augenwinkel, Oberlippe, Kinn). Auf der Kunst des späten 14. Jahrnuderts basierende Malerei, aber weiter fortgeführt: Auflösung, Entformung einerseits, Verflachung und Erstarrung andererseits.

Parallelen: Pavlica[16] (vor 1389), Ramaća[17] (um 1395), Rudenica[18] (1402/5).
Zeit: 1400/10?

191 *Sklabopula/Selino,*
Kirche des Heilands, 3. Malschicht[19]:

Gestaltung der Hintergrundberge Erbe der 1370er–Jahre (vgl. Balsamonero, Fresken im Ostteil des Nord„schiffs"; s.o. Nr. 150), aber völlig vergröbert und verflacht. Auf den Gewändern feine, bewegte Lichtstrukturen, teilweise dunkle, geometrisierte Faltenfurchen. Gesichter etwas schematisch, flach. Helles, leichtes Kolorit (Hellgrün, Ocker, Graublau, Violett). Eventuell nicht nur von einer Hand (vorstehende Charakteristik bezieht sich vor allem auf die am besten erhaltene Szene der Blindenheilung).

Parallelen: Rudenica[20] (1402/5), Koporin[21] (nach 1402). Innerhalb Kretas

[12] Đurić, Abb. 106.
[13] Ebd., Abb. 101.
[14] Ebd., Abb. 103.
[15] Arch.Deltion 21 Chron. (1966) 432, Taf. 470β; BK 267 f.; RbK IV, Sp. 1150.
[16] Petković II, Taf. CXCIII, CXCV (vgl. die Gesichtsgestaltung); ebd. Taf. CXCIII (vgl. die Gewandgestaltung).
[17] Đurić, Abb. 101 f. (ebenso).
[18] Ebd., Abb. 103 (ebenso).
[19] Lass. 1970, 145 ff.; BK 213 f., Abb. 164 f.; RbK IV, Sp. 1151.
[20] Petković II, Taf. CXCI f. (vgl. die Gewandgestaltung); Đurić, Abb. 103 (vgl. die Gesichtsmodellierung).
[21] Petković II, Taf. CLXXXIX f. (vgl. Gewänder, Köpfe).

parallel zu den Bildern in Prebele (s.o. Nr. 188) und ähnlichen Monumenten, jedoch feiner, zarter, zierlicher.

Zeit: 1400/10?

192 *Tsiskiana/Selino,*
Kirche des hl. Eutychios[22]:
Abb. 179.

In der gesamten stilistischen Haltung wie auch in allen Details völlig identisch mit den Fresken in der nicht weit entfernten Michaelskirche von Prines (1410; s.o. Nr. 185), so daß der dort bezeugte Meister, Nikolaos Mastrachas, auch als Schöpfer dieser Bilder anzusetzen ist. Die schöne Szene des Threnos zeigt ihn überhaupt auf der Höhe seiner künstlerischen Möglichkeiten. Ihre verhaltene Dramatik weist ihn als späten Vertreter der expressiven Stilstufe aus, die hier jedoch als zarter, farblich betonter „Lyrismus" erscheint. Ansonsten s.o. Nr. 185 zu Prines.

Zeit: Um 1410.

193 *Erphoi/Mylopotamos,*
Kirche des hl. Ioannes, Narthex[23]:
Abb. 180.

Recht ausgedehnter, aber nicht mehr an allzuvielen Stellen deutlich sichtbarer, stark verunreinigter Freskenzyklus.

In der Fläche ausgebreitete Bildkompositionen, wo die Bildeinheit gelegentlich (Anastasisszene) kaum gegeben ist. Flächig konzipierte Gewänder, deren feine, etwas trockene, aber preziöse Strukturierung die Fläche nicht aufbricht. Manche Köpfe aufs äußerste differenziert gestaltet; zarte Schattierungen; wenige subtil eingesetzte winzige Lichtstriche. Überall ist die Form von innen her ausgehöhlt, eine schöne, ins zierliche Detail verliebte Oberfläche in buntem, aber zurückhaltendem Kolorit ist geblieben.

Sichtlich ein Spätprodukt der Stilphase, das sich von Vorbildern wie den Malereien von Artos (1401), Melissurgaki u.ä. (s.o. Nr. 164, 180) herleiten läßt; gegenüber den in mancher Hinsicht ähnlichen Fresken von Selli (1411), Ntiplochori (1417) und Prebele (s.o. Nr. 186, 187, 188) erweist es sich als von deutlich höherer Qualität; sein Stil wirkt zierlicher und preziöser, aber fast noch mehr erstarrt und „gefroren".

Zeit: Um 1410?

[22] Lass. 1970, 362 ff., Abb. 339–341; RbK IV, Sp. 1152.
[23] Arch.Deltion 23 Chron. (1968) 422 f., Taf. 392; id. 30 Chron. (1975) 353, Taf. 255 α; BK 124 f., 297; RbK IV, Sp. 1152 f.

194 *Axos/Mylopotamos,*
Kirche des hl. Ioannes[24]*:*
Abb. 183.

Malerei hoher Qualität mit betonter Eigenart, eine Art „Summe" der ganzen Stilphase. Manches gemahnt noch an die Kunst des spätesten 14. Jahrhunderts (vor allem die starken Hell–Dunkelkontraste, aber auch manches Detail[25] erinnert z.B. an die Bilder von Artos [1401, s.o. Nr. 164]), jedoch „gefriert" der Stil auch hier, freilich auf hohem Qualitätsniveau; das Ergebnis wirkt, anders als bei den preziös-zierlichen Fresken von Erphoi (s. eben), kraftvoll, aber auch eigenwillig manieriert. Vorherrschende Grundtendenz ist eine Neigung zu scharf umgrenzten, kantig wirkenden Bildelementen, die im Detail eine oft geradezu gesuchte Lebendigkeit aufweisen können: Gewanddrapierungen einerseits als wildbewegtes, virtuoses Gewirr vielfältig aufgesplitterter langgezogener, gezackter Lichtflächen (Johannes Prodromos der Apsisdeesis), andererseits als dünengratähnliche Wellenstrukturen, die massive Körper nach außen abschließen (hll. Kosmas und Damian). Gesichter teils weich hell–dunkel abgestuft mit Lichtpunkten und -strichlein (z.B. hl. Nikolaos, hl. Onuphrios), teils in helle oder dunkle Kompartimente aufgeteilt, die ein vielfältiges Relief ergeben (Johannes Prodromos der Apsis, hll. Kosmas und Damian). Entsprechend die oft wildbewegten, in den Einzelstrukturen präzis und hart geschnittenen Haare. Schrifttypus des ausgehenden 14. Jahrhunderts (der bei einem Teil der hier erfaßten Monumente aus dem frühen 15. Jahrhundert [z.B. in Ntiplochori, 1417] weiterhin Verwendung findet).

Parallelen: Rudenica[26] (1402/5), Resava[27] (vor 1418).

Zeit: Um 1410 oder bald danach.

195 *Kissos/Hagios Basileios,*
Kirche des hl. Ioannes Theologos[28]*:*

Volkstümliche Malerei im Gefolge der Kunst des späten 14. Jahrhunderts, deren Muster recht einförmig, flach und kraftlos zu einem bunten, oft reich gefüllten Bildganzen zusammengesetzt werden. Ausgeprägte Lebendigkeit, freilich etwas schematisiert und schablonenhaft. Oft umfangreiche, jedoch leichte und schlanke, sehr bunte Architekturen ohne jede Räumlichkeit. Flache, reich, aber auch kleinteilig und etwas ausgetrocknet strukturierte Gewänder mit feiner Detailgestaltung.

[24] BK 347 f., Abb. 302; RbK IV, Sp. 1154.
[25] Vgl. den Simeon der Hypapanteszene dort mit dem hl. Onuphrios in Axos, die Gewanddrapierung des rechten Engels in der Philoxenieszene dort mit derjenigen des Apsisprodromos in Axos.
[26] Đurić, Abb. 103 (vgl. die Gewänder der hll. Kosmas und Damian in Axos).
[27] Đurić, Abb. 115 (vgl. den hl. Onuphrios in Axos; identischer Schrifttypus).
[28] Pelantakes 41; RbK IV, Sp. 1154.

Körper nicht selten disproportioniert (z.B. Christus in den Szenen der Himmelfahrt und der Kreuzabnahme); flache, monotone (fast stets „lächelnde") Gesichter, gelegentlich mit kleinen Weißlichtern an den üblichen Stellen. Helle, leichte, dabei sehr bunte Farbigkeit (Graublau, Ockergelb, Grün, Braun, Himmelblau, Violett).

Parallelen: Bei vielen Details Nähe zu den Bildern von Artos (1401; s.o. Nr. 164) spürbar[29], die hier jedoch einförmig, glatt und flach werden; ähnliches zeigt sich beim Vergleich mit den Fresken von Kato Balsamonero[30] (s.o. Nr. 181). Für die zierlich-reiche Erzählhaltung vgl. außerhalb Kretas etwa Ljubostinja[31] (um 1405).

Zeit: Frühes 15. Jahrhundert.

196 *Chondros/Selino,*
Kirche der hl. Paraskeue[32]*:*

Malerei geringer Qualität.

Die Bildelemente sind in schlichten, einfach stilisierten Formen (Flächen) angeordnet, wobei die Anatomie und das natürliche Verhältnis der Körper zueinander mißachtet werden. Die Gesichtsmodellierung ist auf ein Spiel zarter, blasser, sehr sauber geordneter Schatten und Lichter reduziert. Auf den Gewändern füllen die Farben in reiner Form deutlich konturierte Flächen, die nur noch selten von dunklen Linien sperrig überzogen sind. Der Maler verwendet eine enge Palette (Ocker, Braun, Rot, Blau).

Parallelen, aber längst nicht derart erstarrt und verhärtet, zeigen sich in den Malereien von Selli (1411) und Ntiplochori (1417; s.o. Nr. 186, 187), vor allem aber, in vielen Details, jedoch nicht in der (hier harten, dort „lyrisch"–weichen) Gesamttendenz, in denjenigen von Prines[33] (1410; s.o. Nr. 185).

Zeit: Gegen 1420?

197 *Kritsa/Merabello,*
Kirche des Heiligen Geistes[34]*:*

Geringe, stark zerstörte Freskenreste.

Vielfältige Hintergrundarchitekturen (Hypapanteszene). Die Gewänder teils weich und schlicht (Geburtsszene), teils aber auch reich strukturiert (tiefe Dunkelfurchen zwischen geometrisch gestalteten Lichtflächen; Simeon der Hypapante-

[29] Vgl. z.B. den Kopf des Simeon der Hypapanteszene mit Köpfen in Artos.
[30] Vgl. z.B. den Engel der beiden Lithosszenen.
[31] Đurić, Abb. 99.
[32] Lass. 1970, 136, Abb. 160–169; in RbK IV, Sp. 1140 von mir noch anders eingeordnet.
[33] Vgl. etwa die beiden Michaelsgestalten in beiden Monumenten, die Gesichter (Detailzeichnung, Umriß, punktuelle Lichter), den Schrifttypus, der nicht mehr derjenige des späten 14. Jhs. ist.
[34] Chatzedakes, Wandmalereien 63.

szene). Weich modellierte Gesichter mit Lichtelementen an den üblichen Stellen (Hierarch).

Eventuell weiche, farbige Ausprägung des Stils (vgl. die Malereien von Prines [1410], Tsiskiana, Episkope; s.o. Nr. 185, 192, 189).

Zeit: Frühes 15. Jahrhundert?

XII. DIE PALÄOLOGISCHE MALEREI KRETAS IM 15. JAHRHUNDERT UND IHR WEG ZUR „KRETISCHEN SCHULE“

Nur sehr knapp und oberflächlich, wenn überhaupt, werden in der Literatur die letzten Schicksale des Paläologenstils behandelt. Einzig Otto Demus[1] bescheinigt ihm für das 15. Jahrhundert eine Entwicklung: eine anfängliche “klassizistische Haltung“ während der Jahrzehnte von 1390 bis 1420 werde nach 1420 von einem sehr „nervösen“ Stil abgelöst; als Belege für die erstere Phase benennt er so unterschiedliche Monumente wie Calendžicha/Georgien, die Peribleptoskirche von Mistras, Andreas an der Treska und Kalenić, während sich die letztere Stilhaltung für ihn vor allem in den Fresken der Pantanassakirche von Mistras, aber auch in einem Werk wie der Staurothek des Kardinals Bessarion verkörpert. Die Aufzählung zeigt deutlich: Differenzierung tut not; selbst dann, wenn man das relativ reiche Material[2] der kretischen Malereien aus dem 15. Jahrhundert noch gar nicht ins Auge faßt. Dieses erlaubt, so wird sich zeigen, ein deutlicheres Bild der Entwicklung zu zeichnen, wobei sich allerdings eine Frage stellt, die während aller Jahrhunderte zuvor kaum eine Rolle spielte: Inwieweit ist die kretische Entwicklung repräsentativ für die Gesamtheit der byzantinischen Malerei? Freilich erweisen sich auch bei ihren Denkmälern Feststellungen als gültig, die ebenso für außerkretische Monumente der Zeit formuliert wurden: zum einen die Beobachtung, daß selbst noch in dieser „Endzeit“ Konstantinopels dessen künstlerischer Einfluß nicht erlahmt ist (Đurić[3] sieht die Wurzeln der Kunst einer Reihe von jugoslawischen Denkmälern, von Ravanica [ca. 1387] bis Kalenić [ca. 1413], im Byzanz der Mitte des 14. Jahrhunderts; Lazarev[4] spürt in der Malerei der Moravaschule den „konstantinopolitanischen Akademismus”, wenn auch abgeschwächt); immer wieder feststellbare Parallelen zwischen den kretischen Monumenten, vor allem des frühen 15. Jahrhunderts, und solchen auf jugoslawischem Boden können nur durch die Annahme eines gemeinsamen Ausgangspunktes dieser Ähnlichkeiten erklärt werden. Zum andern ist die auch schon sonst beobachtete Nähe dieser späten

[1] The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Palaeologan Art; in: Underwood, Kariye IV, 155.

[2] „Relativ“ deshalb, da gegenüber dem riesigen Corpus derjenigen kretischen Monumente, die aus dem 14. Jh. stammen, diejenigen des 15. Jh.s zahlen-, aber nicht qualitätsmäßig deutlich abfallen: Der Niedergang der wirtschaftlichen Prosperität der Insel kündigt sich an.

[3] Đurić 157.

[4] Lazarev, Pittura 392.

Monumentalmalerei zur Technik der Ikonenmalerei[5] in den kretischen Fresken des 15. Jahrhunderts nicht zu übersehen. Gerade dieser Punkt stellt nun aber auch ein Hauptkriterium für das dar, was man als die „Kretische Schule" zu bezeichnen sich angewöhnt hat; in ihr hat die Malerei der Insel während der Folgezeit, vor allem des 16. Jahrhunderts, ihren Heimatboden verlassen und die postbyzantinische Kunst mit einem reichen Schatz teilweise qualitätvollster Werke beschenkt. Die Frage, in welcher Weise sich diese außerkretischen Aktivitäten zuvor, während des hier zu untersuchenden Zeitraums, auf der Insel selbst anbahnen, mußte A. Xyngopulos in seiner großen Untersuchung der Malerei der „Kretischen Schule"[6] weitgehend unbeantwortet lassen, aus mangelnder Kenntnis der betreffenden kretischen Monumente, wie er immer wieder betont[7]. Sie kann hier nun mit einer größeren Aussicht auf Erfolg angegangen werden; unbeschadet aller vorgenannten Bezüge nach außen, bedeutet ihre Behandlung gleichzeitig eine Darstellung des Prozesses, der die byzantinische Malerei Kretas, soweit zu sehen zum ersten Mal im Lauf ihrer Geschichte, auf eigenen Beinen stehen lehrte.

Damit ist nur ein scheinbarer Widerspruch formuliert: Die Anstöße kamen sicher auch in diesem Fall, von außen, und zwar vor allem zu Beginn des hier in Frage stehenden Zeitraums; danach jedoch wurde die kretische Entwicklung zum „Selbstläufer". Der Grund dafür ist sicher in den politischen Entwicklungen der Zeit zu sehen: Während Konstantinopel und das ganze Festland durch die türkische Eroberung als Ausstrahlungszentren für künstlerische Entwicklungen ausfallen, bleibt auf der Insel weiterhin die Möglichkeit relativ freier künstlerischer Betätigung; auf sich allein gestellt, werden Kretas Maler notgedrungen zu Trägern neuer, nun originär kretischer Entwicklungen. Auch die Möglichkeit, daß die Insel zum Zufluchtsort von anderswoher vor den Türken geflohener Künstler wurde, darf nicht außer Acht gelassen werden[8]. In einem Fall (demjenigen des Malers Xenos Digenis, der aus dem Orte Muchli auf der Peloponnes stammte) ist sie auch als Faktum belegt.

Während der ersten drei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts (ca. 1400–1430) bietet die kretische Wandmalerei kein einheitliches Bild. Neben einer Reihe von

[5] Etwa Lazarev, Pittura 382; er konstatiert „Ikonentechnik" bei den Gesichtern schon in den Peribleptosfresken von Mistras (nach ihm 1350/80 zu datieren).

[6] A. Xyngopulos, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν. Athen 1957.

[7] Die von ihm immerhin gebotene Behandlung dreier kretischer Monumente (Balsamonero, Sklaberochori, Konstantinskirche von Abdu; S. 80 ff.) vermag nicht in jeder Hinsicht zu befriedigen; ebenso wird die Rolle des Malers Xenos Digenis weit überschätzt (S. 70, 87). Ansonsten leidet das Werk daran, daß es noch an der Vorstellung von „makedonischem" und „kretischem" Stil festhält, welch letzterer dann immer wieder viel zu rasch mit der „Kretischen Schule" zusammengebracht wird.

[8] So schon Xyngopulos 88 ff.

Monumenten, in denen die Kunst des späten 14. Jahrhunderts weiterlebt (s. voriges Kapitel), fällt in anderen Denkmälern Neues auf. Zum einen gibt es schon gleich an der Schwelle des Jahrhunderts einen datierten Beleg für die von Otto Demus für dieselbe Zeit festgestellte „klassizistische Haltung" (Fresken der Panagiakirche von Kapetaniana; 1401). Gestaltungstendenzen der kretischen Malerei um 1350 (s.o. S. 140 f.) scheinen hier wiederaufgegriffen zu werden. Auffällig ist andererseits auch ein unübersehbarer Einfluß der Ikonenmalerei: Er ist bei den Wandheiligen, aber nicht in den Gewölbeszenen, zu spüren. Die Feststellung von Xyngopulos[9], es seien die λατρευτικαὶ εἰκόνες (d.h. Ikonen von Heiligen u.ä., die Kultgegenstand sind), welche als erste einen solchen Einfluß auf die Monumentalmalerei ausübten, bestätigt sich. Fresken aus der Zeit des zweiten und dritten Jahrzehnts des Jahrhunderts (datiert: Andromyloi 1415, Kakodiki 1420/1, Seirikari 1427, Balsamonero 1428), scheinen auf einem anderen Traditionsstrang zu liegen (wobei, soweit aus den geringen Resten zu schließen, die Bilder in der Michaelskirche von Malatheros eine Art Zwischenposition eingenommen haben könnten): In ihrer Beweglichkeit und Erzählfreude, die von einer pointierten Formgebung in gleicher Weise leben wie von dem bewußt eingesetzten, oft aparten Kolorit, erinnern sie vielfach an kretische und außerkretische Werke der Jahre 1370 bis 1390, welche sie — anders als die z.T. noch zeitgleichen, zunehmend „ausgetrockneten" Ausläufer dieser Stilphase (s.o. S. 207 ff.) — mit neuem Leben erfüllen. Es fragt sich, ob man sie dem von Otto Demus für die Jahre nach 1420 konstatierten „nervösen Stil'" zurechnen darf; dafür wirken diese Bilder doch, bei aller Bewegtheit, zu beruhigt, auch (vor allem etwa in Andromyloi) zu preziös. Allenfalls mag man die Fresken eines anderen, leider nicht datierten Monuments (Michaelskirche von Kapetaniana) in die Nähe etwa der Pantanassafresken von Mistras (1428; Hauptbeispiel bei Demus für seinen „nervöse Stil") rücken: In ihnen zeigen sich Exaltiertheiten, die eine solche Zuordnung rechtfertigen.

Betrachtet man die geographische Verteilung der hier für die Jahre 1400–1430 angeführten Denkmäler, so fällt auf, daß die ganze Insel Kreta von ihnen abgedeckt wird: Andromyloi und Kakodiki markieren auf ihr geradezu Extrempunkte im Osten und im Westen. Das bedeutet, daß um 1420 noch die ganze Insel von einer neuen Stiltendenz erfaßt werden konnte, auch ihr ja so traditionsverhafteter, „provinzieller" Südwesten. Dabei soll freilich der für diese Inselecke bezeichnende Qualitätsunterschied der Malereien von Kakodiki oder gar Seirikari gegenüber denen von Andromyloi nicht übersehen werden; immerhin vermag er jedoch zu dokumentieren, in welchen geographischen ([Zentrum?] — Osten — Westen der Insel) und zeitlichen (1415 — 1420 — 1427) Abstufungen solch ein „Durchsickern" neuer Ideen bis in die Hände provinzieller Meister sich vollzog (einen Sonderfall

[9] Ebd. 13 ff.

stellt die Gegend der Sphakia dar, wo zu dieser Zeit eine volkstümliche Malerei produziert wird, die sich kaum dem allgemeinen Trend zuordnen läßt: Kapsodasos [vor 1426], Chora Sphakion).

Anders wird das ab der Zeit um 1430. Die Insel teilt sich da, was die Monumentalmalerei betrifft, in zwei weitgehend (wenn auch nicht ausnahmslos) voneinander getrennte Bereiche. Während in den äußeren Bezirken, im Osten und vor allem im Westen, nur noch eine volkstümliche Kunst produziert wird, die auf dem Stand der 1420er–Jahre stehen bleibt und zum Ende des Jahrhunderts auf ihrem qualitativen Tiefpunkt abstirbt (vor allem Malereien von Georgios Probatopulos), wird das Zentrum der Insel ab dieser Zeit zu dem Ort, wo sich ein Stil entfaltet, der übergangslos in den der „Kretischen Schule" münden wird.

Daß für die nun hier entstehenden Fresken zwar noch (nicht allzu häufige) Parallelen aus der außerkretischen Ikonenmalerei, aber nicht mehr aus der außerkretischen Monumentalmalerei angeführt werden können, bezeugt (neben der Bedeutung der Ikonenmalerei für die Entwicklung des Stils) das Gewicht, das die Insel als Kunstzentrum gewonnen hat. Was die Chronologie betrifft, bestätigt sich einigermaßen der Ansatz von A. Xyngopulos, der die endgültige Ausbildung der „Kretischen Schule" in die Zeit zwischen dem Fall Konstantinopels (1453) und den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts verlegt[10]. Lediglich der Beginn der Entwicklung ist etwas früher anzusetzen, eben um 1430 (man kann dieses Datum recht genau nehmen, wie der Stilunterschied zwischen den 1428 und den 1431 ausgeführten Malereien von Balsamonero zeigt).

Zwei in die Jahre gleich nach dieser Marke anzusetzende Freskenzyklen (die im Jahr 1431 entstandenen Bilder von Balsamonero und die zweite Malschicht von Malles aus dem Jahr 1431/2) zeigen die ersten Belege für den in Frage stehenden Stil. Xyngopulos[11] nennt als die drei Charakteristika der „Kretischen Schule" dunkle Schatten (Proplasmos), Lichtschimmer begrenzter Ausdehnung auf dem Fleisch und feine Lichtlinien, betont aber, diese begegneten in der byzantinischen Malerei schon seit dem 13. Jahrhundert; in der Entwicklung des Spannungsverhältnisses dieser drei Elemente bestehe die Entwicklung dieser Kunst überhaupt[12]. Richtig ist, daß die drei genannten Charakteristika gerade auch für die kretische Malerei ab 1430 (aber eben auch schon zuvor) bezeichnend sind: Das Verhältnis von Schatten- und Lichtpartien stellt, sowohl was die gegenseitige flächenmäßige Relation als auch was die Intensität des Kontrasts beider betrifft, ein wichtiges Kriterium nicht zuletzt für eine chronologische Einordnung dar (z.B. ist in der Malerei der Phokasbrüder eine Veränderung beider Parameter festzustellen). Ebenso sind feine Lichtlinien, vor allem in den Gesichtern in Büschelform oder als Schraffurflächen auftretend, geradezu eine „Leitform" für diese Malerei; freilich treten sie auch schon vor 1430 auf (erste Belege außerhalb Kretas fallen noch ins 14. Jahrhundert: Kopffragment aus der Panagiakirche von Chalki[13] [3. Viertel des 14. Jahrhunderts], Fresken von Calendžicha/Georgien[14] [1384/9]).

[10] Ebd. 61 und sonst.

[11] Ebd. 21 und sonst.

[12] Was Xyngopulos damit anspricht, bezeichnet man heute als den paläologischen Stil; er lokalisiert seinen Anfangspunkt in der Zeit richtig; ebenso ist richtig gesehen, daß die Malerei der „Kretischen Schule" in ihm wurzelt.

Trotz all dem ist damit der Stil der kretischen Monumentalmalerei ab 1430 nicht hinreichend gekennzeichnet. Neben dem von Xyngopulos angesprochenen Kriterium (Spannungsverhältnis der drei Elemente) ist vor allem noch das stilistische Ziel anzusprechen, dem die von diesem Autor lediglich benannten Stilmittel dienen: Sie schaffen eine Kunst, die man mit gutem Grund klassizistisch nennen darf. Klare, eindeutige Formen, die alles Verspielte, Detailverliebte abgelegt haben, statt dessen eher um Einfachheit bemüht sind, bilden ebensolche Bildkompositionen: übersichtlich, aufs Wichtige beschränkt, von zurückhaltender Lebendigkeit. Der Unterschied zu den klassizistischen Strömungen um 1350 (z.B. älteste Fresken im Katholikon des Klosters Kera, s.o. Nr.109) und 1400 (z.B. Fresken in der Panagiakirche von Kapetaniana, s.u. Nr. 198) besteht im Grad der Formalisierung: Während wir es dort mit einer noch „wärmeren", „runderen", von innen heraus wirkenden Formgebung zu tun haben (wobei freilich die Bilder von Kapetaniana gegenüber denen aus der Zeit um 1350 schon diesbezüglich „abgebaut" haben), kennzeichnet die Malerei des fortgeschrittenen 15. Jahrhunderts eine, stark an die Oberfläche und ihre Strukturierung gebundene, oft fast schalenhaft wirkende Härte (wenn dann z.B. auf einem Gesicht Licht- und Schattenflächen fast den Eindruck einer gekrümmten Metallfläche entstehen lassen, wird der Zusammenhang zwischen den oben genannten Stilelementen im Sinne von Xyngopulos und der eben beschriebenen Stiltendenz deutlich). Wie sie jeweils konkret realisiert ist, macht den Unterschied zwischen den einzelnen Künstlern und ihren Werken aus. Die oben genannten Fresken in Balsamonero und Malles zeigen sie eher in einer nüchternen, wenn nicht gar trockenen Version. Demgegenüber kennzeichnet das erste belegte und datierte Werk der Brüder Manuel und Ioannes Phokas, der Freskenzyklus in Emparos (1436/7), vor allem in den Bildern der einen Hand, eine oft fast grobe, holzschnitthafte Härte. Eine eindeutige Zuweisung an Manuel bzw. Johannes auszusprechen oder auch nur eine in sich logische Entwicklungslinie für beider Kunst nachzuziehen, ist übrigens kaum möglich. Sie schwankt zwischen eher aristokratisch „verfeinerter" (einige, aber nicht alle Bilder in der Konstantinskirche von Abdu, 1445) und schlicht–harmonischer (Narthexfresken der Georgskirche von Ano Syme, nach 1453) Formalisierung. Zwei weitere datierte Belege des Stils

[13] Lazarev, Pittura, Abb. 518.

[14] Beispielsweise ebd., Abb. 521, 524.

(Gergeri 1443, Blachiana 1447) können eher der ersten Möglichkeit zugeordnet werden, während die Malereien von Sklaberochori (3. Viertel des 15. Jahrhunderts, vor 1481), bei aller raffinierten Eleganz, gerade durch ihre glatte, kühle, metallische Formgebung charakterisiert sind. In ihnen ist auch die oben angesprochene Angleichung der Monumental- an die Ikonenmalerei zu ihrem Abschluß gelangt[15]. Ohne Bedenken mag man diese Bilder als ein erstes Werk der „Kretischen Schule" noch auf Kretas Boden ansprechen. Für die Fresken von Hagia Paraskeue (1516), das letzte große datierte Monument in dieser Reihe, ist das schon getan worden[16].

Um die von diesen Denkmälern repräsentierte „Hauptlinie" herum, welche als Stufenfolge der kretischen Malerei auf ihrem Weg zur „Kretischen Schule" angesehen werden können, gruppieren sich ein paar weitere, qualitätvolle Werke, welche deren Stil aus einiger Entfernung reflektieren: Neben den Fresken von Zymbragu und denen von Babuledon (1461) ist das vor allem die Kunst des in Muchli/Peloponnes beheimateten Xenos Digenis, von der uns in Ano Phloria (1462) noch geringe Reste greifbar sind. Xyngopulos[17] überschätzt freilich diesen Mann, wenn er glaubt, ein Studium seiner Fresken könnte von ausnehmender Bedeutung sein für das Verständnis des letzten Stadiums der kretischen Wandmalerei auf ihrem Weg zur vollen Ausgestaltung des Stils der „Kretischen Schule". Ein Blick z.B. auf die zeitlich sicher nicht fernliegenden Malereien von Sklaberochori zeigt, daß es sich bei seiner Kunst doch eher um einen „Seitenweg", wenn auch einen interessanten, handelt.

Bezeichnenderweise befinden sich die drei zuletzt angeführten Monumente auf westkretischem Boden, während alle zuvor genannten Werke der „Hauptlinie" geographisch mehr oder minder dem zentralen Teil der Insel zuzuordnen sind. Das mag Zufall sein, sicher weist es jedoch in die Richtung der schon oben angesprochenen regionalen Differenzierung, welche die kretische Monumentalmalerei ab ca. 1430 kennzeichnet: In den „Außenbezirken" der Insel finden sich eben, soweit zu sehen, keine Werke mehr, welche den Anschluß an die zeitgenössische „hohe" Kunst voll geschafft hätten. In ihnen herrscht eine Produktion vor, welche über das bis 1430 Erreichte nicht hinauskommt. Zunächst ist hier und da (z.B. in den Bildern der Johanneskirche von Kadros) ein Bezug zu Malereien des ersten Jahrhundertdrittels zu spüren (im genannten Fall zu den Fresken der Isidorkirche von Kakodiki, 1420/1); dieser geht später aber zunehmend verloren; in nicht wenigen Monumenten verwildert der Stil und sinkt, gegen Ende des Jahrhunderts, gelegentlich ins Mißglückte, Primitive ab (so bei vielen Bildern des Malers G. Probatopulos). Freilich gibt es selbst da noch Werke (z.B. Fresken der Irenenkirche

[15] So auch schon Xyngopulos 81 ff.
[16] BK 308.
[17] Xyngopulos 70, 87.

von Malatheros und der Georgskirche von Nturuntú), die, bei aller künstlerischen Unbeholfenheit, eines gewissen Reizes, den ihnen ihre unbekümmerte Naivität verleiht, nicht entbehren. Sie erinnern damit an Schöpfungen, welche zu vergleichbarer Zeit auf der anderen von der türkischen Eroberung noch nicht berührten Insel entstanden sind: Zypern weist gerade für diese Jahrzehnte des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts eine recht große Zahl von Freskenzyklen auf, unter denen Volkstümliches dieser Art ebenfalls belegt ist (Bilder der Michaelskirche von Bizakia[18]); freilich besitzen die weitaus mehreren von ihnen (z.B. die Schöpfungen von Philipp Gul[19]), verglichen mit dem, was aus derselben Zeit in Kretas Außenbezirken zu sehen ist, ein sehr viel höheres Qualitätsniveau (wenn auch durchaus Parallelen in manchen formalen Details nicht zu übersehen sind); demgegenüber stehen diese zyprischen Malereien dem Stil der ab 1430 in Zentralkreta produzierten Bilder eher fern — es führt etwa von der Kunst des Meisters von Sklaberochori zu den Fresken Philipp Guls in der Kirche Stavros tu Ajasmati (Σταυρὸς τοῦ Ἁγιασμάτι) von Platanistasa kaum ein Weg[20].

[18] Stylianu, 110 ff., Abb. 52–55.
[19] Ebd. 39 f.; 186 ff. (Abb. 106–123; Platanistasa); 246 ff. (Abb. 140–147; Lubaras).
[20] Ein Vergleich der Malerei Kretas und Zyperns in dieser Spätzeit wäre sehr interessant und instruktiv (z.B. bezüglich der völlig verschiedenen Rolle westlicher Einflüsse hier wie dort). Das Thema kann hier leider nicht weiter verfolgt werden.

Wichtige Monumente aus der Zeit von 1400 bis 1430

Datiert

198 *Kapetaniana/Monophatsi, Kirche der Panagia, 1401*[1]: *Abb. 181, 182.*

Streben nach Schönheit von Form und Farbe: Ausgewogene, klare, sparsam beschränkte Bildkompositionen (die Figuren herrschen über die Szenerie, ihr Umriß ist geschlossen, Blick und Gestik sind ohne jede Erregung); helles, aber doch zurückhaltendes Kolorit (Ockergelb, Graublau, Olivgrau, Violett, Karmin, Moosgrün). In den schönsten Darstellungen (z.B. in der Szene der Lazaruserweckung) ist eine Klassizität erreicht, in der alles zusammenstimmt: Harmonie der Komposition, Sorgfalt im Detail, schlichtes Kolorit und differenzierte Weichheit der Modellierung (auf Körpern und Gesichtern deutlicher, aber sanft abgestufter Hell–Dunkelkontrast, kaum punktuelle Lichter [wie in der Malerei der 1380er–Jahre]). In anderen Bildern (vor allem im Narthex: Wunder Jesu, Marienleben; Gehilfenarbeit?) Tendenzen, die im 15. Jahrhundert zunehmend spürbar werden: flache Gesichter; formalisierte, „gefrorene" Faltenstrukturen – d.h. Überwiegen formalistischer Gestaltungselemente über das innere Gewicht körperhafter Modellierung. Beachtenswert die Porträts der Wandheiligen: In ihnen teils Vorbilder aus der Mitte des 14. Jahrhunderts spürbar (etwa die Gestalten im Altarraum der Johanneskirche von Limnes; s.o. Nr. 120 [Kringel auf den Wangen]), teils Nähe zu zeitgenössischen Ikonen (vgl. z.B. den hl. Gerasimos [?] im Narthex mit dem Bildnis des hl. Klemens von Ohrid auf einer Ohrider Ikone[2]). Ansonsten deutliche Anlehnung an „klassische" Vorbilder, entweder des frühen 14. Jahrhunderts unmittelbar (repräsentiert z.B. durch die Malereien der konstantinopolitanischen Chorakirche) oder aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, in der reichen, aber doch klaren Gewandstrukturierung (sperrig–spitzwinklige Lichter wie im frühen 14. Jahrhundert, Lichtbahnen wie um 1350) und in der Gestaltung der Hintergründe (einfache Formen von Bauten und Bergen wie in der Kunst um 1350, gegenüber den flackernden und geblähten Strukturen des späten 14. Jahrhunderts). In einigen Details Nähe zu außerkretischen Werken des späten 14. Jahrhunderts: Ravanica[3] (1385/7; Ikonographie der Szene der Blindenheilung, einige Gewand-

---

[1] Arch.Deltion 26 Chron. (1971) 520, Taf. 535; BK 126, 328 f., Abb. 75, 289; RbK IV, Sp. 1155 f.

[2] K. Weitzmann u.a., Die Ikonen. Freiburg 1982, Abb. S. 195.

[3] Đurić, Abb. 106.

drapierungen), Panagiakirche von Chalki[4] (3. Viertel des 14. Jahrhunderts) und Calendžicha/Georgien[5] (1384/96; Gitter weißer Lichtstriche auf einigen Gesichtern). Manche Einzelheit weist auf die kommende Kunst des 15. Jahrhunderts voraus (z.B. Verwendung paariger Lichtstreifen zur Strukturierung von Haar und Stirn [hl. Nikolaos in der Konstantinskirche von Abdu/Pedias, 1445]), ja wirkt wie eine Vorahnung von Werken der „Kretischen Schule" (vgl. den hl. Gerasimos[?] mit dem hl. Nikolaos im Anapausas–Kloster der Meteoren[6] [Werk Theophanes des Kreters, 1527]).

199 *Andromyloi/Seteia,*
Kirche der hll. Apostel, Fresken im Hauptraum, 1415[7]*:*
Abb. 184.

Differenzierte, voraussetzungsreiche Malerei: Sie wurzelt in der Kunst des späteren 14. Jahrhunderts (der damalige „expressive" Stil wird greifbar, aber auch andere, außerhalb Kretas belegte Tendenzen), strebt aber auch nach dem Klassisch–Schönen, freilich in ganz anderer Weise als es beim vorherigen Monument ausgeprägt war: Gesucht ist das Zierliche, Leichte, Preziöse. Andeutungen von Verhärtung sind spürbar, aber sie wird nirgends metallisch–glatt, verhindert den lockeren, lebendigen Eindruck nicht. Eine zentrale Rolle spielt das aparte, vielfältige und gesuchte Kolorit (Ziegelrot, Ocker, Goldgelb, Stahlblau, Karmin, Braunviolett, Schokoladebraun, Moosgrün, Dunkelgrün, Grau, Rosa), das oft raffiniert eingesetzt wird (z.B. der Kontrast „Giftgrün"/Karminrot in der Szene des Ungläubigen Thomas). Leichte, zierliche Figuren, nicht selten lebhaft bewegt, in oft figurenreichen Szenen (z.B. Erweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem; aber Gegenbeispiel: Kreuzigung), die erzählfreudig, ja stellenweise genrehaft wirken können (Einzug in Jerusalem), öfters aber auch sehr schlicht gehalten sind (Quermauer: Kreuzigung, Hintergrund der Szene des Ungläubigen Thomas). Fließende, leichte, reich gestaltete Faltenstrukturen (Dunkelzonen zwischen Lichtlinien, -büscheln und -schraffuren; zart in der Intensität abgestufte Schimmerflächen), trocken, skizzenhaft „hingeworfen"; daneben aber auch große, ganz unscheinbar strukturierte Farbflächen auf Gewändern (Deesis). Weich modellierte Körper (Crucifixus der Kreuzigungsszene). Auf den Gesichtern stark angedeutetes Relief (Querfalten auf der Stirne, Augenhöhlen; auffällige, vielfache Lichter in Punkt- und Linienform, gelegentlich als Strichbüschel), nicht ganz frei von einer Tendenz zur Verhärtung (aber nicht auf Kosten der Lebendigkeit), aber auch zur farblichen

[4] Lazarev, Pittura, Abb. 518.
[5] Ebd., Abb. 521, 524.
[6] Xyngopulos, Taf. 23.
[7] BK 464 ff., Abb. 439 f.; RbK IV, Sp. 1158.

Auflösung (streifig, flächig nebeneinander gesetzte Farben: Apostel rechts in der Szene des Ungläubigen Thomas).

Manche außerkretischen Parallelen aus dem 14. Jahrhundert: Pantokrator-Ikone in der St. Petersburger Ermitage[8] (ca. 1363; praktisch identisch mit dem Christus der Deesis), Calendžicha[9] (1384/96; Gewänder, Köpfe: vgl. z.B. den Paulus der Apsis dort mit dem Petrus der Lazaruserweckung in Andromyloi; Lichtlinienbüschel in den Augenwinkeln), Ravanica[10] (1385/7; Tendenz zur Erzählfreude[11]), Pavlica[12] (vor 1389; identische Gestaltung von Haaren und Bärten).

Parallelen aus dem 15. Jahrhundert: Ljubostinja[13] (um 1405; Gesichtsmodellierung), Sankt Petersburger Ikonen der Dreifaltigkeit, Hadesfahrt und Geburt des Täufers[14] (1. Hälfte des 15. Jahrhunderts; sehr ähnliche Faltenmuster, aber „metallisch" verhärtet).

200 *Kakodiki/Selino,*
Kirche des hl. Isidoros, 1420/1[15]*:*
Abb. 185.

Bildkompositionen still, durchsichtig, aufs Wichtigste beschränkt (z.B. Kreuzigung), ganz auf die Wirkung der hellen, oft apart kombinierten Farben (Braun, Ockergelb, Violett, Himmelblau, Stahlblau, Grau, Karminrot, dunkles Moosgrün) abgestellt. Diese dienen weniger der körperhaften Modellierung (dies nur in den Gesichtern: helloliv–grüne Schatten an den Rändern, Rot auf Wangen und Lippen, Lichtstrichbüschel im inneren Augenwinkel, um den Mund und über dem Kinn) als der Konstitution des Bildzusammenhangs. Auf den Gewändern streifige, helle Strukturen. Flächige, in die Breite entfaltete Hintergrundarchitekturen.

Im ganzen eine Vergröberung und Verflachung des Stils des vorausgehenden Monuments und auch desjenigen der Fresken in der Michaelskirche von Malatheros (s.u. Nr. 202), denen die Bilder von Kakodiki sehr ähnlich sind (Strukturierung von Gewändern, Panzern, Engelsflügeln; Modellierung der Gesichter: Augenpartie, Lippen, Farben; gesamte stilistische Haltung: Rolle der Farbe). Eventuell parallel zu den späteren Malereien von Andromyloi (s.u. Nr. 203), freilich mit geringerem künstlerischen Niveau. Vieles erinnert — freilich vergröbert, jedoch in kretische

[8] Lazarev, Pittura, Abb. 526.
[9] Ebd., Abb. 519.
[10] Đurić, Abb. 111.
[11] Die bei Đurić S. 140 für Ravanica gegebene Stilcharakteristik könnte — *mutatis mutandis* (z.B. viel kleinere Bildformate) — auch auf die Bilder von Andromyloi zutreffen.
[12] Petković II, Taf. CXCIV, CXCVII.
[13] Đurić, Abb. 99.
[14] Lazarev, Pittura, Abb. 531, 532, 533.
[15] Lass. 1070, 348 f., Abb. 306–310; Kalokyres, Abb. BW 20, 63; BK 218, Abb. 167 (mit falscher stilistischer Zuordnung); RbK IV, Sp. 1157.

„Lebenswärme“ umgesetzt — an „klassizistische“ Vorbilder, wie sie außerhalb Kretas im späten 14. Jahrhundert vorliegen, vor allem in Calendžicha/Georgien[16] (1384/96): Gesichter (Lichtstrichbüschel, Mundpartie, Augenpartie), Haare (unterbrochene, gekrümmte, parallele Weißlinien), Lichtstrukturen auf Gewändern (Schrägstreifen in Lichtbahnen), Modellierung nackter Körper (vgl. den hl. Onuphrios dort mit dem Crucifixus der Kreuzigungsszene von Kakodiki).

201 *Seirikari/Kisamos,*
Kirche der hll. Apostel, 1427[17]*:*
Abb. 186.

Vergröbernde Weiterführung des Stils der beiden vorausgehenden Monumente, provinzielle Kunst. Steife Gestalten, eher additiv zusammengesetzt (hl. Michael), auf den Gewändern harte, geometrisch–vereinfachende Strukturen. Die malerische Lockerheit des Farbauftrags fast ganz verloren. Auf den Gesichtern z.T. (Erzengel Michael) noch enge Parallelen zu denen von Calendžicha/Georgien[18] (1384/96; Augen-, Mundpartie, Kinn, Hals, Haare), z.T. (Hierarch Basileios) aber auch schon auf den Stil der 1430er–Jahre Vorausweisendes (feine, leicht hingeworfene Lichtstrichlein; etwas trockene, dabei aber sehr differenzierte Modellierung).

UNDATIERT

202 *Malatheros/Kisamos,*
Kirche des Erzengels Michael[19]*:*
Abb. 187.

Erhalten nur einige Heiligenfiguren an den Wänden, die Gewölbeszenen fast vollständig zerstört.

Werke hohen, teilweise höchsten Rangs. Mächtige, körperhafte, aber doch sehr feine Gestalten. Sorgfältig ausgeführte Details (z.B. Panzer des hl. Michael); weich fallender Stoff von Gewändern, ohne jede Verhärtung, auf denen durch Lichtbahnen ein Relief entsteht. Die Gesichter ungleich behandelt, vor allem, was die Rolle des Lichts betrifft: a) Auffällige weiße Lichtstriche herrschen vor, „überstrahlen“ die übrige, farbige Modellierung (hl. Antonios). b) Lichtstriche vorhanden, jedoch dezent in ein farblich–malerisch modelliertes, harmonisches Ganzes von weicher Schönheit (Rot auf Wangen, Lippen, Kinn; Schatten, auch Schlagschatten) integriert (hl. Michael); c) Lichtstriche fast ganz verschwunden; ein seidiger Lichtschimmer modelliert das Gesicht (Prodromos).

[16] Lazarev, Pittura, Abb. 519–521, 524 (Hinweise auf das im einzelnen hier wie dort zu Vergleichende wurden weitgehend unterlasssen: Es begegnet an allzu vielen Stellen.).
[17] Lass. 1969, 192 f., Abb. 30 f.; id. 1971, Abb. 470; RbK IV, Sp. 1157.
[18] Lazarev, Pittura, Abb. 524.
[19] Lass. 1969, 225 ff., Abb. 94–96; RbK IV, Sp. 1156 f.

a) und b) verweisen auf einen Ausgangspunkt, wie er in Calendžicha/Georgien[20] (1384/96) vorliegt (wobei aber in Malatheros viel weicher modelliert ist); b) sieht manchem in der Panagiakirche von Kapetaniana (1401; s.o. Nr. 198) ähnlich, wirkt aber feiner; es könnte den Ausgangspunkt für eine Malerei wie die in der Isidorkirche von Kakodiki (1420/1; s.o. Nr. 200) gebildet haben, welche solch einen Ansatz ins Gröbere, Handwerkliche wendet. c) sieht besonders ikonenhaft aus und hat in der Monumentalmalerei der Zeit kaum Parallelen.

Zeit: Frühestes 15. Jahrhundert (dessen 1. Jahrzehnt)?

203 *Andromyloi/Seteia,*
Kirche der hll. Apostel, Fresken im Nebenraum[21]*:*
Abb. 188.

Im wesentlichen ein berittener hl. Georg im Durchgang zu dem Nebenraum und zwei Engel dort.

Reizvoll schöne Gestalten, im ganzen sehr weich und leicht konzipiert, eher flächig als körperhaft empfunden. Helle, frische Farben (grün, ziegelrot, grau, braun, ocker). Die Gewänder große Farbflächen, sehr schlicht durch ein paar gerade gezogene Faltenpaare gefurcht, zwischen diesen ausgedehnter weißer Schimmer (Engel). Liebliche Gesichter: weich, flach, allenfalls mit zarten bräunlichen Schatten modelliert; weiße Lichter höchstens andeutungsweise über den Augen.

Sicher etwas später als die Fresken des Hauptraumes (s.o. Nr. 199). Sieht aus wie eine Entsprechung zu den Bildern in der Isidorkirche von Kakodiki (1420/1; s.o. Nr. 200), auf höherem künstlerischen Niveau.

Zeit: 1420/30?

204 *Kapsodasos/Sphakia,*
Kirche des hl. Athanasios[22]*:*
Abb. 189.

Schlichte, provinzielle, aber nirgendwo harte oder gar grobe Malerei, nicht ohne Reiz. Die Bilder sind gänzlich flächenhaft angelegt, linear konzipiert, auch in den hübschen Details. Gewänder etwas wirr mit kurvigen Dunkelfurchen überzogen, parallel zu diesen verwaschene, breite, blasse Lichtstreifen. Körperhaft nur Hände und Gesichter konzipiert, auf letzteren auffällige weiße Lichtstriche (Büschel in den Augenwinkeln, paarweise auf der Stirne, am Hals); dekorative Wirkung von Haar und Bart (Wandheilige). Buntes, leichtes Kolorit: Braun in

[20] Lazarev, Pittura, Abb. 522, 524.
[21] BK. 464 ff., Abb. 439 f.; RbK IV, Sp. 1158; dort habe ich diese Malereien noch nicht von denen des Hauptraums geschieden.
[22] Lass. 1971, 117, Abb. 443 f.; RbK IV, Sp. 1168.

vielen Abtönungen, Grau und Blau, gelegentlich Ocker, Karmin, Rosa, Violett, helles Grün.

Parallelen zu Gestaltungen des späteren 14. Jahrhunderts: Panagiakirche von Chalki[23] (3. Viertel des 14. Jahrhunderts), Calendžicha/Georgien[24] (1384/96), Ravanica[25] (1385/7), Nova Pavlica[26] (vor 1389). Aber auch Bezüge zu Zeitgleichem: Pantanassakirche von Mistras[27] (1428).

Zeit: Um 1420 (Graffito von 1426).

205 *Chora Sphakion/Sphakia,*
Kirche Aller Heiligen[28]*:*
Abb. 190.

Zu einem kleinen Teil erhaltene Gewölbebilder mit seltener Thematik (mehrheitlich alttestamentarische Themen: Der Mangel an ikonographischen Vorgaben führte zu individuellen Lösungen) aus der Hand zweier provinzieller Maler, deren einer (Meister A) identisch ist mit dem Schöpfer der Fresken im vorausgehenden Monument (vgl. dort in den Gewölbebildern: Muster der Gewandfalten, Gestaltung der Gesichter [Augenbrauen, Lippen], Kolorit [nur Braun- und Grautöne; dunkelbraune Nimben]). Kleinformatige, figurenreiche Szenen voll unbändiger Erzählfreude (sie geht beim Meister A auch auf die geradezu geschwätzigen, umfangreichen Bildbeischriften [in örtlichem Dialekt] über). Beim Meister A sind sie fast graphisch mit Gittern von Linienbündeln strukturiert (Gewänder: Lichtlinien, in die stellenweise [Oberschenkel] ellipsoide Kompartimente eingelassen sind; Wasserstrudel der Sintflutdarstellung); seine Köpfe sind kontrastreich modelliert (Lichtflächen auf dunklem Grund), ebenso seine nicht übel gelungenen Körper (Sintflutszene). Beim Meister B noch kleinteiliger, bunter (Rottöne kommen dazu), zarter in den Details (Farbflächen statt der spröden Liniengitter von Meister A; die Gesichter kleine rosa-ockerfarbige Flächen); zierliche, lebhaft bewegte Gestalten.

Nicht ohne den Reiz des Naiven; ferne Anklänge an große Vorbilder, die sowohl durch zeitgenössische wie auch durch noch aus dem 14. Jahrhundert stam-

[23] Lazarev, Pittura, Abb. 518 (vgl. die Gesichter).
[24] Ebd., Abb. 521, 524 (ebenso).
[25] Petković I, S. 152, Abb. b, c (Gesichter, Gewänder: große Nähe vor allem zu den beiden Reiterheiligen von Kapsodasos).
[26] Ders. II, Taf. CXCIII, CXCIV, CXCVII (Gesichter [Lichtstriche], Gewandstrukturen; vgl. mit den Wandheiligen von Kapsodasos).
[27] Lazarev, Pittura, Abb. 556 (vgl. die beiden Apostel ganz rechts in der Himmelfahrtsszene mit ihren Entsprechungen in Kapsodasos).
[28] Arch.Deltion 29 Chron. (1973/4) 936, Taf. 701; Lass. 1971, 108 ff., Abb. 421–425; RbK IV, Sp. 1168.

mende Beispiele vertreten sind: Dreifaltigkeitsikone in Sankt Petersburg[29] (1. Hälfte des 15. Jahrhunderts); aber auch: St. Andreas an der Treska[30] (1388/9), Ravanica[31] (1385/7).

Zeit: 1420/30.

206 *Kapetaniana/Monophatsi,*
Kirche des Erzengels Michael[32]*:*
Abb. 191.

Schlichte Bildkompositionen mit hellen, exquisiten Farben (Grün-, Ocker-, Violettöne vor allem). Teilweise stark überlängte Figuren mit gelegentlich (Himmelfahrtsszene) geradezu exaltierter Bewegung. Penible Zeichnung; deutliche Modellierung, differenzierter Einsatz von Lichtern. Stufenförmig abgetreppte Berge, ihre Vorderflächen von Rinnen zerfurcht. Gewänder glatt nach außen abgeschlossen, mit sehr elegant gezogenen Faltenmustern (großzügig geschwungene Faltenbündel, dazwischen — deutlich untergeordnet — kleinteilige Strukturen; bei den Himmelfahrtsaposteln geradezu rauschende Gewanddrapierung); bezeichnend die Verbindung äußerster Lebendigkeit mit starr und sperrig dagegen gesetzten Kompartimenten.

Mancher Zug in diesen Bildern verweist auf Vorbilder in der Panagiakirche desselben Orts (1401; s.o. Nr. 198; vgl. z.B. die Kleider Christi und des linken Schergen in der Geißelungsszene mit Entsprechendem in einigen Wunderszenen der Panagiakirche), aber kühler, ins Manieriert– Interessante zugespitzt (Überlängung der Figuren; reichere, elegantere Faltenmuster). Anderes erinnert an die Malereien der Pantanassakirche von Mistras (1428; Berge; Verbindung von Lebendigkeit und sperriger Geometrie. Exaltiertheit der, auch ikonographisch nahestehenden, Himmelfahrtsszene). Für die Gewandstrukturierung vgl. auch die Sankt Petersburger Kathodos–Ikone[33] (2. Viertel des 15. Jahrhunderts). Die Malerei der Brüder Phokas (s.u. S. 232–234, 237 f.) ähnelt diesen Bildern in manchem Zug sehr, wirkt aber beruhigter, kühler, härter„klassizistischer“.

Zeit: Um 1430?

[29] Lazarev, Pittura, Abb. 531 (große Ähnlichkeit bei den Lichtmustern des Meisters A).
[30] Đurić, Abb. 96 f. (Faltenstrukturen des Meisters A).
[31] Ebd., Abb. 106 (ebenso).
[32] Arch.Deltion 26 Chron. (1971) 520; BK 329; RbK IV, Sp. 1162 f.
[33] Lazarev, Pittura, Abb. 532.

Wichtige Monumente aus der Zeit nach 1430

Datiert

207 *Balsamonero/Kainurgio,*
Ehem. Katholikon, Fresken im Hauptraum des Süd„schiffs", 1428, und im Narthex, 1431[1]*:*
Abb. 3, 192.

Maler im Narthex: Konstantinos Rikos.

Zwischen beiden Freskenzyklen besteht ein bezeichnender Unterschied: Die Bilder des Süd„schiffs" (z.B. Szene des Herodesmahls) erinnern an die Feingliedrigkeit und Farbigkeit etwa der Malereien von Andromyloi (1415; s.o. Nr. 199; vgl. etwa die Hintergrundarchitekturen und die zierlich durch weiße Lichter strukturierten Gewänder [dort z.B. die Szene des Ungläubigen Thomas]), die Bilder des Narthex wirken dagegen etwas „trocken": Tendenz zu einer nüchtern–realistischen Erzählhaltung (z.B. Szene der Errettung Petri: Naturnahe Felsformationen, „gewöhnliche" Gesichter), Verzicht auf preziös–gewählte Farbtöne. Stellenweise (Wandheilige, Engel der Apsis) schon leise spürbare Neigung zu Steifheit und Formalisierung. Schlicht ist die Gewandgestaltung (kaum strukturierte Farbflächen), auf den Gesichtern sind schematisierte Lichtbüschel um die Augen fast obligat.

Beide Zyklen zeigen, daß die Wendung hin zum Stil der „Kretischen Schule" um 1430 erfolgt sein muß.

208 *Malles/Hierapetra,*
Kirche der Panagia Mesochoritissa, Fresken im Westraum, 1431/2[2]*:*
Abb. 193.

Feine, leichte, sehr trocken–nüchterne Kunst (auch im moderaten, lediglich auf Braun-, Ocker- und Dunkelblautöne abgestellten Kolorit). Die Feingliedrigkeit und Zierlichkeit mancher Figuren und ihrer Haltungen gemahnt noch an den Stil des früheren 15. Jahrhunderts; jedoch ist hier alles Aparte, Verspielte, Erzählfreudige abgelegt. Schlichte, klare Bildkompositionen. Gesichter und Gewänder glatte, glänzende Flächen von fast metallischer Schärfe. Flache, teils reiche Faltenmuster, die das Körpervolumen kaum angreifen. Auf allen Gesichtern Strichbüschel weißer Lichter.

---

[1] Arch.Deltion 30 Chron. (1975) 357; Chatzedakes, Wandmalereien 74 f.; Xyngopulos 80 f.; BK 319 ff., Abb. 278–281; RbK IV, Sp. 1158 f.

[2] Arch.Deltion 29 Chron. (1973/4) 937 f., Taf. 703; BK 439; RbK IV, Sp. 1159.

Große Nähe zu einer Sankt Petersburger Kathodos–Ikone aus dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts[3] (oft identische Faltenmuster auf den Gewändern; Gesichtsmodellierung).

209 *Emparos/Pedias,*
Kirche des hl. Georgios, 1436/7[4]*:*
Abb. 194.

Maler: Manuel und Johannes Phokas.

Neigung zu trockener Nüchternheit, die Farben zwar bunt, aber ohne exquisite Raffinesse eingesetzt. Diese Gesamttendenz von zwei Meistern nach zwei Richtungen entfaltet.

Der Stil von Meister A (Mehrheit der Gewölbeszenen; Musterbeisiel: Himmelfahrt) ist hart, spröde, kontrastreich: Steif–hölzerne, schlichte Bildkompositionen; buntes, helles, hartes, kontrastreiches Kolorit (schwarz, braun, grau, weiß, gelb, violett, ocker, olivgrün); gedrungene Gestalten mit vergleichsweise großen Köpfen; auf den Gewändern harte, kantige, recht schlichte, nicht in sich abgestufte, oft geometrische Lichtstrukturen und Dunkelfurchen; auf den Gesichtern harter Hell/Dunkelkontrast (dabei die Hellflächen relativ ausgedehnt), Lichtstriche an den üblichen Stellen; tafelhaft zusammengebaute Architekturen.

Meister B (Jesus vor Pilatus? Taufe? Jünger am Ölberg, Kreuzigung, Verrat des Judas, Verrat des Petrus, Pfingsten; Wandheilige) wendet die Gesamttendenz ins Weiche, Elegante: Bildkompositionen oft lockerer, leichter, aufwendiger, oft groß und schlicht (Kreuzigung). Kolorit weniger hart, eher beruhigt, gedeckt, zart, bildet eher ein mildes Kontinuum; Architekturen eher räumlich–körperhaft gesehen; schlanke, teils (Kreuzigung) überschlanke Figuren mit relativ kleinen Köpfen, ihre Umrisse weich und kurvig (gelegentlich gewagte Stellungen: in der Ölbergszene ein Kopf von oben gesehen); auf den Gewändern leicht, locker „hingeworfene“ Lichter, zum Teil elegante Falten, zum Teil Lichtflächen; Gesichter eher üppig weich, ohne harte Hell/Dunkelgrenzen modelliert. In den Szenen der Georgsvita ist eine Annäherung des Meisters A an den Stil von Meister B zu erkennen (zwar die Details, etwa der Gewandstrukturierung, die von A; aber: schlankere Proportionierung der Figuren, kleinere Köpfe; lockererer Fall von Falten; weichere Modellierung von Körpern und Gesichtern; leichtere Bewegungen). Meister A=Johannes Phokas, Meister B=Manuel Phokas?

Die Schöpfungen beider Meister zeigen Ähnlichkeiten mit zeitgenössischer Ikonenmalerei (z.B. Kathodos–Ikone der Sankt Petersburger Ermitage, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts), wobei bei Meister A eher Details[5], bei Meister B darüber hinaus auch die stilistische Gesamttendenz[6] vergleichbar sind.

[3] Lazarev, Pittura, Abb. 532.

[4] Arch.Deltion 21 Chron. (1966) 435, Taf. 478; id. 22 Chron. (1967) 507, Taf. 380; id. 24 Chron. (1969) 446; BK 127, 131, 454–458, Abb. 76, 130–133, 429–432; RbK IV, Sp. 1159 f.

210 *Abdu/Pedias*
Kirche des hl. Konstantinos, 1445[7]*:*
Abb. 195.

Maler: Manuel und Johannes Phokas.

Noble, große Kunst. Sparsamst gestaltete Szenen mit viel Raum, Luft und Licht um die überall dominierenden Figuren. Deren Haltungen edel, schön und dabei sehr differenziert. Ihre Farbigkeit dunkler (aber nirgends schwer) als das Kolorit der Bilder sonst: Es ist hell, wirkt fast entmaterialisiert (moos-, olivgrün, ocker, graublau, stahlgrau, violettgrau sind die bestimmenden Farbtöne). Sehr leichte, schlichte Hintergrundarchitekturen; ähnlich licht und leicht die Hintergrundberge: Das Interesse des Betrachters wird völlig auf die Figuren konzentriert. Deren Gestaltung nicht einheitlich: Unterschiede in der Proportionierung (überschlank z.B. die Verkündigungs–Maria, gedrungen die Apostel der Koimesisszene) und in der Gewandstrukturierung (reichste Faltenstrukturen beispielsweise beim Gabriel der Verkündigungsszene; schlichte, teilweise über den ganzen Körper hingezogene Lineamente wie bei den Aposteln rechts in der Koimesisszene; kühne, etwas wirre Lichtstrukturen zwischen sperrigen, groben Faltenfurchen z.B. bei den Aposteln links ebd.). Auf den Gesichtern nehmen die Lichtflächen weniger Raum ein als in den Bildern von Emparos (s. eben); in der Regel deutlicher Hell–Dunkel–Kontrast, Lichtstriche an den üblichen Stellen (bei manchen Wandheiligen, wie dem hl. Nikolaos, weiße Strukturierung auch sonst auf dem Gesicht, z.B. der Stirne). Differenzierende Gestaltung zumindest der Gewänder begegnet durchaus in ein und derselben Szene (s. vor allem die Himmelfahrtsszene): Man tut sich schwer, die Malereien von Abdu eindeutig auf die verschiedenen in Emparos (s. eben) belegten Ausprägungen des Phokasstils, und damit auf die beiden Brüder Manuel oder Johannes, zurückzuführen.

Auch parallele Belege in der Ikonenmalerei der Zeit weisen in sich solche Differenzen auf (s. die verschiedenen Arten der Gewandstrukturierung auf der Sankt

[5] Lazarev, Pittura, Abb. 532; vgl. z.B. die Art, wie Lichtstrukturen zwischen Dunkelfurchen eingepaßt sind (schönes Beispiel in Emparos: Oberschenkel des Joseph von Arimathäa in der Szene der Kreuztragung), oder die identische Gestaltung der Lichter an den Beinen (vgl. den David der Ikone mit dem Petrus der Himmelfahrtszene von Emparos).

[6] Ebd.; vgl. z.B. den Adam der Ikone mit dem Petrus der Szene „Verrat des Petrus“ in Emparos.

[7] Arch.Deltion 24. Chron. (1969) 445, Taf. 454 α; id. 25 Chron. (1970) 497 f.; id. 26 Chron. (1971) 525 f., Taf. 539; Chatzedakes, Wandmalereien 65 f.; Xyngopulos 83 f., Taf. 19, 3; BK 128 ff., 410 f., Abb. 124; RbK IV, Sp. 1160 f.

Petersburger Kathodos-Ikone[8] aus dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts).— Die Staurothek des Kardinals Bessarion[9] (Mitte des 15. Jahrhunderts) wirkt insgesamt etwas entwickelter, weist nur punktuelle Ähnlichkeiten auf (vgl. beispielsweise die Gestalt des Johannes in beiden Kreuzigungsszenen).

211 *Ano Syme/ Biannos,*
Kirche des hl. Georgios, Narthex, nach 1453[10]:

Maler: Manuel Phokas.

„Schöne Kunst“: Nach den harten, sperrigen Bildern von Emparos und den fragilen, aristokratisch–noblen von Abdu (s. eben) eine Wendung zum Klassisch-Ausgewogenen, Harmonischen. Z.T. ergreifend schlichte Bildkompositionen (Kreuzigung) mit schlanken, aber nicht überlängten Figuren von runder Köperlichkeit. Auch das sattere, dunklere Kolorit (ockerbraun, dunkelkarmin, dunkelgrau, dunkelmoosgrün, Blautöne) trägt zu dieser, gegenüber Abdu, größeren Menschennähe bei. Schlichte, leichte Hintergrundarchitekturen. Lichtstrukturen auf den Gewändern gegenüber den früheren Phokas–Schöpfungen nicht verändert. Eher füllige Gesichter mit ganz weich abgestuftem Hell–Dunkel–Kontrast; ihre Modellierung durch feinste weiße Lichtlinien noch weiter fortgeschritten, die Lichtflächen eher wieder ein bißchen ausgedehnter als in den Bildern von Abdu.

Parallelen: Wie bei den beiden vorausgehenden Monumenten. Das Formenrepertoire der „Kretischen Schule“ steht in diesen Bildern schon bereit (Vgl. etwa die Kreuzigungsszene mit einer Kreuzigungsikone aus dem frühen 17. Jahrhundert[11]).

(Zu den von den Phokas–Brüdern im Hauptraum dieser Kirche geschaffenen Malereien s.u. Nr. 218).

212 *Gergeri/Kainurgio,*
Kirche der Panagia Chanutia, 1443[12]:

Sehr geringe Reste nobler, sehr feiner Kunst, die durch Schlichtheit und den äußerst sparsamen Einsatz ihrer Mittel besticht. Feine, sensible Gestalten mit fast ganz dunklen Gesichtern; wenige, ganz zarte Schimmerflächen, unter den Augen Strichbündel, sonst punktuell gesetzte Lichter (Nase, Kinn), auf Lippen und Wangen Rot. Der Körper Christi in der Darstellung der Akra Tapeinosis (Ἄκρα Ταπείνωσις) identisch mit dem Crucifixus der Kreuzigungsszene im Narthex von Ano Syme (s. dort). Insgesamt große Nähe zur Ikonenmalerei.

[8] Lazarev, Pittura, Abb. 532.
[9] Ebd., Abb. 576.
[10] Arch.Deltion 25 Chron. (1970) 488, Taf. 424 γ; id. 26 Chron. (1971) 526 f., Taf. 541; BK 130 f., 449 f., Abb. 77 f., 135–137, 139, 421–424; RbK IV, Sp. 1161 f.
[11] K. Weitzmann u.a., Die Ikonen. Freiburg 1982, Abb. S. 363.
[12] Arch.Deltion 29 Chron. (1973/4) 938; Chatzedakes, Wandmalereien 71 (an beiden Stellen die Kirche fälschlich der Nachbargemeinde Panassos zugeschlagen); RbK IV, Sp. 1162.

213 *Mikre Episkope/Monophatsi,*
Ehem. Bischofskirche, Parekklesion des hl. Nikolaos, 1444[13]:

Geringe Reste (Wandfiguren). Reich bewegte Gewandstrukturen, eher malerisch konzipiert (wenig Zeichnung, locker gesetzte farbige Streifen; Lichter eher mit breitem Pinsel ausgeführt). Auf den Gesichtern Hell–Dunkel–Modellierung, sehr bewegtes Relief durch den Einsatz vielfach paralleler Weißlinien.

Gerade hierdurch Nähe zu den Fresken der Konstantinskirche von Abdu (1445; s.o. Nr. 210): Vgl. den Kopf des hl. Nikolaos in beiden Monumenten.

214 *Blachiana/Malebizi,*
Kirche des Erzengels Michael, 1447[14]:
Abb. 196.

Stark zerstörte Reste eines qualitätvollen Freskenzyklus, welcher den Stil der Zeit in ganz eigener Ausprägung zeigt: Einerseits verfeinert, leicht, elegant, ja zierlich–preziös, andererseits aber auch „realistischer“ Beobachtung der Wirklichkeit angenähert: Es fehlt alles Gesuchte, Manierierte, Überspitzte. Eine schlichte, nüchterne, fast trockene (aber nicht ausgetrocknete), aber auch anmutige, lebensnahe Kunst. Die Bildkompositionen der oft figurenreichen Szenen bemühen sich um räumliche Bezüge, auch im Detail (s. z.B. der Kontakt zwischen Pilatus und seiner Frau in der Szene „Jesus vor Pilatus“). Hohe, schlanke, leichte Figuren. Auf den Gewändern eher spannungsarme, dem natürlichen Fall von Falten angeglichene, sehr zurückhaltende Lichtlinien, -streifen. Die feinen Gesichter auf eher hellem (olivgraubraunem) Grund durch sehr differenziert abgestufte, weiche Schatten, aber nur sparsamst verwendetes Weiß (keine Strichbündel) sehr zart und lebendig modelliert (besonders schön: Hierarchen, Engel der Apsis); ähnlich weich Haare und Bärte strukturiert. Abwechslungsreiches, aber zurückhaltend eingesetztes Kolorit (dunkelblau, moosgrün, rot/ziegelrot, ocker, dunkelviolettbraun, olivgraugrün).

Die dezidierte, gestochen–harte Handhabung der Lichter auf zeitgleichen Ikonen (Sankt Petersburger Kathodos–Ikone[15], 2. Viertel des 15. Jahrhunderts) wurde hier ins Weiche gewendet; diese sind in den Formdetails aber durchaus vergleichbar.

[13] Arch.Deltion 25 Chron. (1970) 484 f., Taf. 422; id. 28 Chron. (1973) 600, Taf. 569 α; BK 389; RbK IV, Sp. 1162.
[14] Arch.Deltion 26. Chron. (1971) 522 f.; RbK IV, Sp. 1162.
[15] Lazarev, Pittura, Abb. 532.

215 *Palaia Rumata–Babuledon/Kisamos,*
Kirche des Heilands, 1461[16]*:*
Abb. 197.

Interessante, eigenwillige Variante des Zeitstils mit mehraspektigem Gesicht (eventuell mehrere Hände, die aber schwer zu scheiden sind). Neben monoton Geometrisiertem, Erstarrendem steht kühn und lebendig Gestaltetes (Prophetenbilder auf den Gurtbögen) bzw. Zartes, Verfeinertes (manche Köpfe). Die Propheten (Zacharias, Jeremias, Jesaias) überschlanke, teils (Jesaias) kühn in sich geschraubte Figuren; auf ihren Körpern beleuchtete und beschattete Partien geschieden (letztere bei Jesaias grün); rund–geschwungene, kühne, weiße, aber auch grüne Lichter; bei Haar und Bart stark ornamentalisierte Strähnen- und Zöpfchenstrukturen. Beim hl. Michael und den Reiterheiligen flächige, erstarrende Gewandformen (sperrig gruppierte, mehrfach gebrochene geradlinige Dunkelfurchen); die Gesichter dagegen körperhaft konzipiert: Bei den heiligen Reitern feine, sehr weich modellierte Köpfe (Weiß kaum eingesetzt), beim hl. Michael Weiß in Flächen und Strichen in großem Umfang zur Modellierung benutzt.

Zur Gewandstrukturierung der Wandheiligen vgl. die Ikone der Thronenden Madonna von Andreas Ritzos in Patmos[17] (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts), die Apsismadonna der Michaelskirche von Pedulas/Zypern[18] (1474).

Die Fresken von Babuledon stehen denjenigen in der Kirche der hll. Väter im nahegelegenen Ano Phloria nahe, die Xenos Digenis 1462 schuf (s. anschließend), wirken aber doch zu kräftig, zu grob, als daß sie diesem Meister zugeschrieben werden könnten.

216 *Ano Phloria/Selino,*
Kirche der hll. Väter, 1462[19]*:*
Abb. 198.

Maler: Xenos Digenis (aus Muchli/Peloponnes).

Geringe Reste einer verfeinerten, gelegentlich fast kraftlos wirkenden Kunst hoher Qualität. Leise Tendenz zu einer gläsernen Erstarrung in subtilem, weichem Linearismus. Zartes, zurückhaltendes Kolorit (moosgrün, karmin, violett). Große, lebendige Gestalten (hl. Michael, hl. Mamas); ihre Gewänder mit schlichten, nicht geometrisierten, locker fallenden Faltenzügen strukturiert (kaum Lichter); feine, zarte Gesichter, teils füllig (hl. Michael), teils eher leicht (hl. Mamas) modelliert, wobei weiße Lichtstriche teilweise an den bisher üblichen Stellen, aber wenig aufdringlich (hl. Michael), teilweise nur sparsam (hl. Mamas) verwendet sind.

16 Lass. 1969, 220 f., Abb. 80–84; id. 1971, 150, Abb. 471; RbK IV, Sp. 1166.
17 K. Weitzmann u.a., Die Ikonen. Freiburg 1982, Abb. S. 319.
18 Stylianu, Abb. 203.
19 Lass. 1970, 186 f.; BK 125; RbK IV, Sp. 1165 f.

Gegenüber den viel später (1491) entstandenen Malereien desselben Malers im Katholikon des Klosters Myrtia/Ätolien[20] kaum Unterschiede festzustellen (vgl. z.B. das Bruchstück der Eisodia–Darstellung in Ano Phloria mit seinem Gegenstück in Myrtia), d.h. seine Kunst lag 1462 schon voll ausgebildet vor.

Große Nähe zu den Fresken im vorausgehenden Monument (s. eben), die jedoch gröber und härter wirken.

217 *Hagia Paraskeue/Amari,*
Kirche der Panagia, 1516[21]*:*

Große, noble Kunst, schon fast zeitgleich mit den ersten außerkretischen Schöpfungen der „Kretischen Schule", deren Merkmale in ihr alle vorhanden sind[22]. Die Feinheit und Miniaturhaftigkeit der Bilder des 15. Jahrhunderts (z.B. von Sklaberochori, s.u. Nr. 222) hier ins Große gewendet (schon im Format der Bilder: Hinter ihm mag die Parallele inzwischen erlebter größerer Kirchenräume stehen): Schlichtere, härtere Gestaltung, mit einer Neigung zur Schematisierung, aber doch einfallsreich (Hintergrundlandschaften) und erzählfreudig, gelegentlich bis zum Genrehaften. Z.Taf. komplizierte Gewandstrukturen (quer übereinandergelegte Stoffbahnen mit sich überlagernden verschieden ausgerichteten Faltenstrukturen: dunkle Faltenfurchen mit wenigen, aber sehr gewählt gesetzten Lichtakzenten). Gesichter schmal, hoch, sehr nobel, mit deutlicher, aber weicher Modellierung.

Parallelen bestehen zu zeitgleichen Ikonen der "Kretischen Schule", z.B. der Verklärungsikone des Theophanes Bathas in der Megiste Laura/Athos[23] (1535? Gut vergleichbare, freilich weniger komplizierte Lichtmuster auf den Gewändern), aber auch zu zyprischen Fresken der Zeit, so in der Barnabaskirche von Kurdali[24] (frühes 16. Jahrhundert; im Prinzip, aber nicht im Detail, sehr ähnliche Lichtmuster).

UNDATIERT

218 *Ano Syme/Biannos,*
Kirche des hl. Georgios, Hauptraum[25]*:*

Maler: Manuel (und Johannes?) Phokas.

20 A.K. Orlandos, Ἡ ἐν Αἰτωλίᾳ Μονὴ τῆς Μυρτιᾶς. Orlandos, Arch. 9, 1 (1961) 74 ff., Taf. 2–9.
21 Arch.Deltion 25 Chron. (1970) 496 f. (mit weiterer Lit.), Taf. 430 β, γ, 431; Xyngopulos 89; BK 131 ff., 308, Abb. 79 f., 269; RbK IV, Sp. 1164 f.
22 Xyngopulos a.O.
23 K. Weitzmann u.a., Die Ikonen, Freiburg 1982, S. 332 f.
24 Stylianu 141 ff., Abb. 73–77.
25 Arch.Deltion 25. Chron. (1970) 488, Taf. 424 β; id. 26 Chron. (1971) 526 f., Taf. 540; BK 128, 447 ff., Abb. 138; RbK IV, Sp. 1160.

In den Gewandstrukturen eine gewisse Trockenheit, die aber nicht starr oder hart, sondern eher fein und zart wirkt (ähnlich Meister B in Emparos, während Meister A in Emparos diese Strukturen hart und scharf, die Bilder in der Konstantinskirche von Abdu dagegen aristokratisch–elegant gestalten; im Narthex von Ano Syme sind die Gestalten körperhaft–voluminös konzipiert, die Lichter, eher begrenzt, unterstreichen dies). Die Lichtpartien auf den Gesichtern viel stärker eingeschränkt als in Emparos. Sie sind härter modelliert als die weichen, „runden“ Gesichter in den Narthexfresken.

Die Art der Gewandstrukturierung könnte eher für eine frühe Entstehung dieser Bilder, noch vor denen von Emparos (1436/7), sprechen (vgl. dieselbe Tendenz zur Trockenheit in den Malereien gleich nach 1430, z.B. von Malles [1431/2; s.o. Nr. 208]), während die Verteilung von Hell und Dunkel auf den Gesichtern eher einen späteren zeitlichen Ansatz, nach Emparos, nahelegen würde: Der zeitliche Bezug zum übrigen Œuvre der Phokas–Brüder kann nicht völlig befriedigend geklärt werden; dieses bildet ja auch in jedem der datierten Freskenzyklen kein monolithisch in sich geschlossenes, logisch sich fortentwickelndes Ganzes.

Zeit: 1430er–Jahre?

219 *Zymbragu/Kisamos,*
Kirche des Euangelismos[26]*:*
Abb. 199

Wertvolle, Torso gebliebene (nur die Szenen der Verkündigung an Maria und der Hadesfahrt sind ausgeführt) Malerei hoher Qualität, welche den Stil des zweiten Jahrhundertviertels geradezu ins Manierierte steigert: Große Bildkompositionen (Riesenformate für die kleine Kirche) mit überlängten Gestalten in einer ebenso nach oben „gerissenen“ Szenerie (wandförmig ausgebreitete Hintergrundarchitektur, bzw. ganz steil angelegte, schuppenartige Stufen als Berge). Auf den Gewändern ein intensives Spiel von Faltenfurchen, die zumeist in glatte Flächen eingegraben sind, wobei Lichter fast nur als feine Weißlinien auftreten, welche diese Gräben und alle übrigen Kanten säumen (Figuren der Verkündigungsszene; in der Szene der Hadesfahrt: Prodromos, Adam, Abel), bzw. milchig schimmernde Flächen, von reichen, gebündelten Faltenfurchen durchzogen (in der Szene der Hadesfahrt: Salomon, Eva). Kräftig, aber weich modellierte Gesichter: dunkelbraune Schatten, Rot auf Lippen und Wangen, kleine weiße Strichlein (aber keine Strichbüschel). Helles Kolorit von delikater Harmonie (Ocker-, Grün-, Brauntöne und Grau herrschen vor).

Bezüge bestehen zu den Fresken in der Konstantinskirche von Abdu (1445; s.o. Nr. 210): Proportionierung der Figuren, Hintergrundarchitektur und deren Verhältnis zu den Figuren, Berge. Die Gestaltung der Gewanddrapierung erinnert an die Malereien der Pantanassakirche von Mistras[27] (1428; identische Verwendung der Lichter nur an Kanten und ihre Strukturen; vgl. auch das Kolorit), aber auch schon an Ikonen der Jahrhundertmitte: Staurothek des Kardinals Bessarion[28] (vgl. die Figuren der Verkündigungsszene und eines Teils der Szene der Hadesfahrt, s.o.); Ikone mit der Geburt des Prodromos in Sankt Petersburg[29] (vgl. die übrigen Figuren der Szene der Hadesfahrt, s.o.). Vorbilder der Zeit um 1430 sind auch sonst durchzuspüren: Zweite Malschicht in Malles (1431/2; s.o. Nr. 208; vgl. Körperbau, Gewandstrukturierung, Gesichtsmodellierung[30], Hintergrundarchitektur, Schrifttyp), Kirche der Zoodochos Pege von Geraki/Peloponnes[31] (1431); sie sind ins Manierierte übersteigert.

Der Versuch, die Fresken Xenos Digenis zuzuschreiben, wird ihrer Eigenart nicht gerecht[32].

Zeit: Um 1440/50.

220 *Latsida/Merabello,*
Kirche der Panagia Keragoniotissa[33]*:*

Geringe Reste schlichter, stellenweise feiner Wandmalereien. Feine, zierliche Gestalten, ihre Gewänder sehr einfach strukturiert (Farbflächen, wenige dunkle Faltenfurchen). Auf den Gesichtern ganz schwache Grünschatten, rote Lippen, weiße Lichter kaum wahrzunehmen. Eventuell ähnlich den Bildern von Gergeri (1443; s.o. Nr. 212)

Zeit: Mitte des 15. Jahrhunderts?

221 *Bukolies–Baïraktariana/Kisamos,*
Kirche des hl. Athanasios, 2. Malschicht[34]*:*
Abb. 202.

Wenige Freskenreste in einem ruinösen Bau. Ihr Schöpfer ein guter, lockerer Zeichner, der mit glücklicher Hand Körper charakterisiert (Szene der Höllenstrafen) und auch leicht und luftig mit der Farbe umgeht (Blau, Grün, Braun). Er schafft schlanke, hohe Gestalten mit lebensnaher Gestik in lebendigen Szenen

26 Lass. 1969, 227 ff., Abb. 97 f.; RbK IV, Sp. 1166 f.

27 Vgl. z.B. die Gestalten der dortigen Lazaruserweckung: Der Meister von Zymbragu systematisiert diese Vorbilder, spitzt sie zu, trocknet sie gleichzeitig aber auch aus.

28 Lazarev, Pittura, Abb. 576.

29 Ebd., Abb. 533.

30 Vgl. z.B. den Kopf der Maria der Verkündigungsszene von Zymbragu mit demjenigen der Dienerin in der Szene der „Ersten sieben Schritte Mariä“ in Malles.

31 Xyngopulos, Taf. 14,2.

32 Lass. a.O.

33 Chatzedakes, Wandmalereien 64 f.

34 Lass. 1969, 231, Abb. 99; RbK IV, Sp. 1167.

(Kommunion der Hos. Maria). Die Gewänder sind großzügig behandelt (Farbflächen, anderswo [hl. Nikolaos] lang ausschwingende Bündel paralleler Faltenkurven). Deutlich modellierte Köpfe (vorwiegend dunkler Grund, darauf wenige helle Elemente, vor allem isolierte weiße Lichtstriche), die wie eine etwas vereinfachte Version zentralkretischer Gestaltungen der 1440er–Jahre (z.B. in Mikre Episkope, 1444, s.o. Nr. 213) aussehen.

Offensichtlich schon entwickelte Stufe der Kunst des 15. Jahrhunderts.
Zeit: Mitte des 15. Jahrhunderts?

222 *Sklaberochori/Pedias,*
Kirche der Eisodia[35]:
Abb. 200, 201.

Außergewöhnlich qualitätvolles Spitzenwerk. Ausgewogene, klare und auch räumlich konzipierte Bildkompositionen (z.B. Baiophorosszene), in jeglichem Detail sehr sorgfältig gestaltet. Blockhafte Stufen als Berge, schlichte Hintergrundarchitekturen (einfache Mauer in der Kreuzigungsszene; Ausnahme: Vielteilige Stadtanlage in der Baiophorosszene). Hohe, schlanke Gestalten. Ihre Gewänder teils reine Farbflächen, teils mit reichen Faltenmustern strukturiert (schmale, dunkle, teils geometrisch gezogene Faltenfurchen; ihre Kanten weiß markiert, dazwischen Lichtflächen mit weniger intensiver Helligkeit; z.B., in besonders zerwühlten Mustern, die Figuren der Szene „Das Opfer Abrahams"). Körper und Gesichter vom Licht glatt nach außen abgeschlossen (bei letzteren kann das aussehen, als ob sie aus gebogenen, glänzenden Metallflächen kantig gefugt wären); deutliche, aber weich ineinandergehende Hell/Dunkel–Kontraste (wobei die Lichtflächen nur relativ kleinen Raum einnehmen), unauffällig kurze Lichtstrichlein. Bärte und Haare fast ornamental strukturiert (gewellte helle Doppellinien auf dunklem Grund). Helles, klares, exquisites, aber doch zurückhaltendes Kolorit: Braun-, Violett-, Ocker-, Rot- und Blautöne überwiegen, dazu Grau, Moosgrün, Gelb und ein fast in jedem Bild in größerer, reiner Fläche eingesetztes Schwarz.

Reiche Parallelen aus der Ikonenmalerei um 1450: Hadesfahrt in Sankt Petersburg, Geburt des Prodromos ebd., Madonna mit Kind in Florenz, Staurothek des Kardinals Bessarion[36] (Behandlung des Lichts auf den Gewändern). Große Nähe zum späten Manuel Phokas (Abdu 1445, vor allem aber Narthex von Ano Syme, nach 1453), der hier weitergeführt wird (liegt hier ein noch späteres Werk von ihm vor?): Gegenüber den Bildern im Narthex von Ano Syme größere Spiritualisierung und Verfeinerung, aber nicht im Sinne der manierierten Eleganz derjenigen von Abdu, dazu Neigung zur geometrisierenden, „metallischen" Verhärtung und Abschließung nach außen. Die Parallelen betreffen zahlreiche Elemente dieser Bilder (Berge, Architekturen, Gewänder, Gesichter, Haare; bis ins letzte Detail identisch z.B. der Crucifixus der Kreuzigungsszene mit seinem Gegenstück im Narthex von Ano Syme).

Musterbeispiel für die anzunehmenden Vorlagen, aus denen bald darauf die Malerei der „Kretischen Schule" hervorging, wobei deren Meistern identische Musterbücher, aber nicht dieser (oder ein ähnlicher) Freskenzyklus als Vorlagen dienten: Zwar ist die Szene der Baiophoros fast bis in jedes Detail (z.B. Modellierung des Eselskörpers) identisch mit der themengleichen Ikone des Theophanes Bathas in der Megiste Laura/Athos[37] (1535?), nicht aber die Szene der Verklärung mit der Ikone desselben Meisters ebd. — Weitere spätere Parallele: Taufe und Baiophoros auf der Sammelikone des Nikolaos Ritzos[38] (heute in Sarajewo; Ende des 15. Jahrhunderts).

Zeit: Um 1460 (oder 1460er–Jahre? Graffito von 1481).

223 *Prinos/Mylopotamos*
Kirche der Zoodochos Pege[39]:
Abb. 203.

Geringe Reste einer aufs höchste verfeinerten, ganz sensiblen Malerei, die sich fast ein bißchen ins Blutleere verdünnt hat. Große, noble Gestalten, füllig, aber nicht schwer, glatt nach außen abgeschlossen. Ausgesprochen „realistisch" gesehene Gewänder: Der Stoff als solcher spürbar, ganz „trocken" modelliert (dunkle, lang der Körperwölbung folgende Faltenstreifen, nur geringfügige Andeutungen von Lichtern). Vergeistigte Köpfe; die Gesichter besitzen eine aufs zarteste, auch im Farbenschimmer, nuancierte Oberfläche (weiche Hell/Dunkelübergänge; zarte grüne Schatten, rote Lippen, Weiß nur als ganz zarter Schimmer). Haare, Bärte: wirre, ganz „natürlich" wirkende dunkle Massen. Helles, zartes, pastellenes Kolorit (Weiß, Ocker, Rosa, Braun). Schrifttypus des frühen 16. Jahrhunderts.

Zeit: Frühes 16. Jahrhundert (Graffito von 1521).

224 *Monasteraki/Amari,*
Kirche des Erzengels Michael[40]:
Abb. 204.

Nur ein Bild, eine groß ausgebaute Szene der Koimesis Mariä, erhalten. Erzählfreudige, geradezu „redselige" Darstellung, im Detail aber trocken, irgend-

[35] Arch.Deltion 21 (1966) 435, Taf. 476β; Chatzedakes, Wandmalereien 69; Xyngopulos 81 ff., Taf. 19,1; BK 131, 395 ff., Abb. 134 (mit falscher Legende), 364–367; RbK IV, Sp. 1163 f.
[36] Lazarev, Pittura, Abb. 532, 533, 575, 576.

[37] K. Weitzmann u.a., Die Ikonen. Freiburg 1982, S. 330 f.
[38] Ebd., S. 321.
[39] BK 134, 294 f., Abb. 254; RbK IV, Sp. 1165.
[40] Kalokyres, Abb. BW 54; RbK IV, Sp. 1165.

wie „saftlos“ und nicht ohne stumpfe Monotonie (Gesichter; Farben: im wesentlichen Ocker-, Braun- und Grautöne). Reiche Hintergrundarchitektur. Auf den Gewändern harte, geradlinige Faltenstrukturen, dazwischen auch zarte weiße Lichter. Die stereotypen Köpfe deutlich modelliert (ockergrauer Grund, Grünschatten, Weiß nur in Spuren: wenige kleine Strichlein, Schimmerflächen), ornamentalisierte Haare und Bärte (wellige Strukturen aus Doppellinien).

Ikonographische Gründe (in Kreta seltenes Beispiel einer ausgebauten Koimesisszene) und auch Parallelen in zyprischen Fresken (Kirche des Heilands von Palaiochorio[41] [2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts], Heilig-Kreuz-Kirche von Platanistasa[42] [1494]: Falten„sterne“ auf der Brust; weiße Rahmung der Faltenfurchen, „Büschel“ von rechteckig begrenzten, breiten Lichthaken) verweisen auf eine Entstehungszeit um 1500.

Zeit: Um 1500 oder bald danach?

[41] Stylianu, Abb. 154, 160.
[42] Ebd., Abb. 118, 122.

Wichtige Monumente volkstümlicher Malerei aus der Zeit nach 1430

Datiert

225 *Mesa Lakonia/Merabello,*
Kirche des Erzengels Michael, 1431/2[1]:
Abb. 205.

Die Bilder führen Gestaltungen des frühen 15. Jahrhunderts weiter (für die Modellierung der Köpfe vgl. z.B. die Bilder in der nahegelegenen Kirche des hl. Geistes von Kritsa; s.o. Nr. 197). Grob, schlicht, bunt, aber nicht ohne Reiz. Schlichte, flach–bretthafte Bildkonzeptionen; die Gestaltung von Details tritt gänzlich zurück gegenüber dem Auftrag großer, kaum in sich differenzierter Flächen heller Farben (vor allem Rot, Braun, Blau, Rosa). Die Gewänder nur mit einfachen Dunkelstrichen strukturiert. Die Gesichter mittels heller Farben ganz weich und flach modelliert (Graugrün, Ockergelb; sanfte Grünschatten; verwischte, malerisch empfundene weiße Lichtstriche; besonders feines Beispiel: hl. Nikolaos).

226 *Kameliana/Kisamos,*
Kirche des Erzengels Michael, 1440[2]:
Abb. 206.

Wenig sorgfältig ausgeführte, kaum sonderlich ums Detail bemühte Bilder (Ausnahme: Der „hochoffizielle“ Pantokrator in der Apsis). Sorglos, bunt eingesetzte Farben (Grün-, Rot-, Ocker-, Brauntöne). Flächige, oft recht einfallslose Bildkompositionen, ohne jeden Sinn für Räumlichkeit (s. etwa das Verhältnis zwischen Jesus und den Soldaten in der Szene des Judasverrats); allenfalls gelegentlich lebendige, reizvolle Verteilung der Bildelemente auf der Fläche. Bei den Figuren hier und da volkstümliche Eleganz (hl. Georg zu Pferd, hl. Prokopios). Ihre Gewänder teilweise äußerst primitiv mittels weniger Dunkelstriche strukturiert (z.B. Synaxis der Engel); daneben aber auch nicht selten vereinfachte Parallelen zur hohen Kunst der Zeit (vgl. z.B. den Petrus in der Szene der Lazaruserweckung mit seinem Gegenstück in Emparos [1436/7; s.o. Nr. 209]; hierbei können auch Lichtlinien auftreten [Figuren der Himmelfahrt, Maria und Johannes der Kreuzigung, Jesus und Judas in der Szene des Judasverrats]). Ähnliches gilt für Körper (vgl. den Crucifixus der Kreuzigungsszene mit seinem Gegenstück im Narthex von

[1] RbK IV, Sp. 1168 f.
[2] Lass. 1969, 189 ff., Abb. 19–29; RbK IV, Sp. 1169.

Ano Syme [nach 1453, s.o. Nr. 211]: äußerste Vergröberung identischer Details). Die Gesichter vielfach äußerst einfallslos gestaltet (wenig differenzierte olivgrüne Flächen, kaum modelliert, mit grober brauner Detailzeichnung; Weißlichter malerisch verwischt [z.B.: hl. Antonios]), gelegentlich nicht ohne Anmut (Reiterheilige); wo die Einfachheit als positives Stilmittel wirkt, gelingen skizzenhaft–lockere Porträts (hl. Athanasios); eindrucksvoll sorgfältig und differenziert, trocken–graphisch modelliert der Kopf des Pantokrators der Apsis.

Bäuerlicher Endpunkt der Entwicklunglinie Prines (1410; s.o. Nr. 185)/ Tsiskiana (s.o. Nr. 192) — Isidorkirche von Kakodiki (1420/1; s.o. Nr. 200) — Johanneskirche von Kadros (um 1430: s.u. Nr. 231); seinerseits Ausgangspunkt für Späteres (vor allem die Malerei des Georg Probatopulos; s.u. S. 245 f., 248). Derselbe Meister wirkte wohl auch in der Georgskirche von Hagia Eirene (1460/1; s.u. Nr. 228).

227 *Anisaraki/Selino,*
Kirche der hl. Anna, 1457[3]:

Eigenwilliger Provinzmaler, der Traditionelles aller möglichen Provenienz fortführt, nur wenig Neues in dessen Sinn völlig umformt: Nicht viel erinnert entfernt an die hohe zeitgenössische Kunst des 15. Jahrhunderts. Massige, wenig anmutige Figuren mit klobigen Gliedmaßen (z.B. Szene der Kolakeia). Auf den Gewändern einerseits grobe Dunkellinien als einzige Strukturierung mit z.T. zart angedeuteten Weißflächen, andererseits reiche, eng parallel geführte Bündel von Faltenfurchen. Auf den Gesichtern die linearen Elemente der Malerei des 15. Jahrhunderts ganz ähnlich in lebhaft geschwungene, holzschnitthaft harte Muster mehrfach gebündelter Linien (Augenpartie, Bart und Haar) umgedeutet; anderswo eine deutlich mit Licht und Schatten arbeitende Modellierung (Hellflächen überwiegen; unter den äußeren Augenwinkeln Weißstriche). Mit ersterer Gestaltungsmöglichkeit allenfalls der Kopf des Zacharias in der Eisodiaszene von Ano Phloria (1462; s.o. Nr. 216) vergleichbar: Wenn überhaupt etwas, stehen die dortigen Malereien des Xenos Digenis und, noch mehr, die Fresken in Babuledon (1461; s.o. Nr. 215), auch wenn sie qualitativ weit überlegen sind, den Bildern von Anisaraki nahe.

228 *Hagia Eirene/Selino,*
Kirche des hl. Georgios, 1460/1[4]:

Geringfügige Reste in einem ruinösen Bau. Schlicht–vergröbernde Kunst.

[3] Lass. 1970, 190 f., Abb. 252–256; BK 221, Abb. 15; Kalokyres Abb. BW 51, 82 f., 90, 94, 98, 112, 117, C 19; RbK IV, Sp. 1170 f. Die Datumsangabe ist an der Stelle der zweiten Buchstabenziffer nicht einwandfrei zu lesen (vgl. Gerola IV, 451 f.), gibt aber auf keinen Fall die BK a.O. genannte Jahreszahl 1462 her.
[4] Lass. 1970, 358, Abb. 331; RbK IV, Sp. 1169 f.

Fläche, reihende Bildkompositionen, die bestrebt sind, Flächen möglichst vollständig und bunt auszufüllen. Unräumliche, grob–summarisch behandelte Hintergrundarchitekturen (Kreuzigung). Ähnlich schlicht die Gewänder und die Gesichter (stereotyp, flach; mit spannungsloser, brauner Detailzeichnung auf flachem, olivgelbem Grund; am Rand grünliche Schatten, auf der Stirne weiße Strichlein).

Identisch in manchen Details mit den Bildern von Kameliana (1440; s.o. Nr. 226): Vergleiche die Kreuzigungsszene in beiden Monumenten, den Kopf des Diakons rechts der Apsis von Hagia Eirene mit den Köpfen von Wandheiligen in Kameliana. Das bedeutet: beide Freskenzyklen wohl von derselben Hand.

229 *Kustogerako/Selino,*
Kirche des hl. Georgios, 1488[5]:
Abb. 207.

Maler: Georgios Probatopulos.

Armselige Bildaufbauten (z.B. Kreuzigung, Himmelfahrt): Flächige, reihende Komposition zusammenhanglos hingestellter, in ihrer Größe gar nicht zusammenstimmender Figuren (z.B. in der Kreuzigungsszene die Frauen um die Hälfte größer als der hl. Johannes). Hintergrundarchitekturen ohne jeden Sinn für Räumlichkeit, wie aufgeklappte Schachteln (Georgsmartyrien). Auf den Gewändern eklektisch Verschiedenes zusammengetragen (auch Faltenfurchen mit Lichtern: Johannes der Kreuzigungsszene [der damit eine andere Quelle verrät als die Frauen, deren Gewänder einfacher gestaltet sind]). Harte, einförmige Gesichter, die diejenigen von Kameliana (1440; s.o. Nr. 226) auf tieferer Qualitätsstufe wiederholen.

Verfallsform des volkstümlichen Zweigs der späten kretischen Monumentalmalerei. Sie nimmt ihren Ausgang von Werken des frühen 15. Jahrhunderts (Malereien des Nikolaos Mastrachas in derselben Gegend; s.o. Nr. 185, 192), greift vor allem auch Vorlagen, wie sie in Kameliana (1440; s.o. Nr. 226) erhalten sind, wieder auf, aber ohne deren Charme. Zeitgleiche zyprische Fresken haben entweder weitaus höhere Qualität (etwa diejenigen in der Kirche des Heiligen Kreuzes von Platanistasa, 1494) oder verbrämen ein ähnlich niedriges künstlerisches Niveau wenigstens mit einem „Mantel" lebendigen, volkstümlichen Reizes (Bizakia; Kiliani).

230 *Kato Phloria/Selino,*
Kirche des hl. Georgios, 1497[6]:

Maler: Georgios Probatopulos.

Gegenüber dem vorigen Freskenzyklus – wenn möglich – noch weiter in der Qualität abgesunken: Ähnlicher Verfall; vergleichbare Nachlässigkeit, Schlamperei

[5] Lass. 1970, 379 ff., Abb. 373–378; RbK IV, Sp. 1172.
[6] Lass. 1970, 185, Abb. 241; RbK IV, Sp. 1172.

und Hilflosigkeit. Dabei ist gerade in diesem Monument zu spüren, daß diese Malerei im Grunde gar nicht volkstümlich sein will: Sie „verhunzt“ Vorbilder höheren Niveaus (s. die Gewandstrukturen z.B. beim Propheten Daniel, bei den Gestalten der Zurückbleibenden in der Himmelfahrtsszene). Dies unterscheidet sie von echt Volkstümlichem (z.B. den Bildern von Bizakia/Zypern; s. eben).

UNDATIERT

231 *Kadros/Selino,*
Kirche des hl. Ioannes Chrysostomos[7]*:*
Abb. 208.

Liebenswürdige Malerei, in der sich Naivität und sorgloser Einsatz der Mittel mit einer Neigung zum effektvollen Detail (das zwar grob, aber doch liebevoll gestaltet wird) verbinden. Dominanz der Farbe (Olivgrün, Braun-, Grau-, Rottöne, Ocker, Weiß), die in hellen, bunten Flächen zu lieblich–heiteren Bildern zusammentritt (schönes Beispiel: Lithosszene). Schlichte, flächenhaft ausgebreitete Kompositionen, die räumliche Bezüge nicht beachten. Gewänder sehr einfach gestaltet (kaum strukturierte Farbflecken; oder nachlässige, weniger linear als verschwommen–malerisch gemeinte Lichtstrukturen). Die Gesichter weich, körperhaft modelliert: Auf ockerfarbigem Grund braune Schatten, um Mund und Augen manchmal Weißstriche (in der schon seit den Fresken von Calendžicha/Georgien[8] 1384/96, bekannten Form); einige Gesichter einförmiger, flacher (Figuren rechts in der Szene der Lazaruserweckung).

Viele identische Details zeigen, daß hier das Vorbild der Isidorkirche im nahen Kakodiki (1420/1; s.o. Nr. 200) ins Volkstümliche umgesetzt wird. Manche Köpfe können auch von weiter Zurückliegendem hergeleitet werden (vgl. z.B. die Martha in der Szene der Lazaruserweckung mit der linken Frau in der Szene „Der Auferstandene erscheint den Frauen“ in Prines [1410; s.o. Nr. 185]). Fresken wie diese bilden ihrerseits den Ausgangspunkt für die Malereien von Kameliana (1440; s.o. Nr. 226; vgl. etwa die beiden Szenen der Lazaruserweckung, die Köpfe [die von Kameliana könnten von denjenigen der Figuren rechts in der Szene der Lazaruserweckung in Kadros abgeleitet sein]).

Zeit: Um 1430.

232 *Kukunara–Choreuthiana/Kisamos,*
Kirche des hl. Georgios[9]*:*

Flächig konzipierte, locker gebaute, etwas „auseinanderfallende“ Bildkompositionen (z.B. Hypapanteszene), nicht ohne Lebendigkeit (z.B. Himmelfahrtsszene). Große Rolle der bunt eingesetzten Farbe (Blau-, Grün-, Braun-, Ockertöne vor allem). Grobe Hintergrundarchitekturen. Oft lebendig bewegte, kräftige Figuren (schönes Beispiel: Verkündigungsengel). Ihre Gewänder deutlich, etwas plump und zähflüssig in oft lappigen Strukturen drapiert (milchige, meist streifige Schimmerflächen; zwischen ihnen kräftige Faltenfurchen). Die großen Köpfe eher körperhaft gestaltet als die Körper: Grauweiße, wie geschminkt wirkende, Gesichter; auf ihnen kräftige, aber einfache Modellierung; kaum irgendwo weiße Lichtstriche.

Volkstümliche Version der kretischen Malerei der Jahrhundertmitte. Manche Züge (Gesichter; Gewandstrukturierung; Schrifttypus) ähnlich ihren Entsprechungen in den um vieles nobleren Bildern von Blachiana (1447; s.o. Nr. 214). Parallelen (Gesichter; Lichtstrukturen auf Gewändern: vgl. dort den Oberschenkel des Propheten Zacharias mit demjenigen des Simeon in der Hypapanteszene: die dortige „Urform“ hier ins Unverstandene abgesunken) auch zu den Fresken von Babuledon (1461; s.o. Nr. 215).

Zeit: 1460er–Jahre[10]?

233 *Nio Chorio/Kydonia,*
Kirche des hl. Nikolaos[11]*:*

Tief provinzielle Kunst, flach, vereinfacht, schematisiert; dabei matt und kraftlos, ohne die bei Provinziellem gelegentlich vorhandene „Urwüchsigkeit“ (wie etwa in den Bildern von Kameliana, 1440, s.o. Nr. 226).

Schlichte Kompositionen, ohne räumliche Bezüge; die Bildfläche vielmehr spannungslos in Farbbereiche aufgeteilt, die oft dekorative Muster ergeben (z.B. Geburtsszene). Sehr einfache, klobige Architekturen. Die Gewänder deutlich, aber dürr und grob, gelegentlich wirr strukturiert (dunkle Faltenfurchen, dazwischen Lichtflächen und -linien). Schwach modellierte, flache Gesichter in Grau(grün) mit wenigen weißen Lichtstrichlein. Helles, leichtes, etwas kühles Kolorit (Moosgrün, Braun-, Violett-, Ockertöne).

Außerkretische Parallele: Pedulas/Zypern, Michaelskirche (1474; etwa die Verkündigungsszene[12]: Vgl. Gewandstrukturen in der Geburtsszene hier). Kretische Parallelen: Kameliana (1440; s.o. Nr. 226; vgl. Gewandmuster), Blachiana (1447; s.o. Nr. 214; vgl. die Gesichter), Babuledon (1461; s.o. Nr. 215; vgl. Gewandstrukturen, Gesichter), Choreuthiana (s. eben; ebso.); sie wirken alle in Nio Chorio erstarrt und vereinfacht.

Zeit: 1470er–Jahre[13]?

[7] Lass. 1970, 351 f., Abb. 311–317; RbK IV, Sp. 1169.
[8] Lazarev, Pittura, Abb. 521, 524.
[9] Lass. 1969, 182 ff., Abb. 3–5; RbK IV, Sp. 1167.

[10] RbK IV a.O. noch eine andere, frühere Datierung.
[11] Lass. 1969, 459 ff., Abb. 101–103; RbK IV, Sp. 1170.
[12] Stylianu, Abb. 197.
[13] RbK IV a.O. noch eine andere, frühere Datierung.

234 *Anisaraki/Selino,*
Kirche des hl. Georgios[14]:

Die Bilder scheinen später übermalt worden zu sein. Manche Details (Schrifttypus, Gewandstrukturen, Panzermuster, Modellierung der Gesichter) könnten jedoch, bei aller Vorsicht, darauf verweisen, daß Malereien zugrundeliegen, die in die hier behandelte Periode gehören. Eine weitere Stilanalyse erscheint in diesem Fall unergiebig.

Zeit: Späteres 15. Jahrhundert?

235 *Kampanos/Selino,*
Kirche des hl. Onuphrios[15]:
Abb. 209.

Maler: Georgios Probatopulos.

Geringfügige Reste, die deutlich die Hand des auch in Kustogerako (1488; s.o. Nr. 229) und Kato Phloria (1497; s.o. Nr. 230) tätigen Malers zeigen, mit allen Fragwürdigkeiten (s. dort). Ausdrucksvoll der feine, weiche Kopf des hl. Georg (hier sogar schwache weiße Lichtstriche belegt): wohl das Schönste, was von dem Maler auf uns gekommen ist. Er kommt fast an zyprische Köpfe aus dem Ende des 15. Jahrhunderts heran (Kirche des hl. Kyrikos von Letimbu[16]).

Zeit: Ausgehendes 15. Jahrhundert.

236 *Hagioi Theodoroi/Selino,*
Kirche des Erzengels Michael[17]:
Abb. 210.

Bunte, im besten Fall (Taufszene) liebenswürdige Bauernkunst. Mindestens zwei Hände (1. Meister: Apostelgruppe der Südwand, tragender Engel im Südwestteil des Gewölbes, Apostel des einen Himmelfahrtshalbchors, Trageengel der Himmelfahrt u.a.; 2. Meister: Propheten Jesaias, Malachias, Taufe, Apostel des anderen Himmelfahrtshalbchors), von denen der erste Meister feiner arbeitet als der zweite. Völlig flache Bildanlagen. Disproportionierte Figuren (1. Meister). Die Gewänder tragen wirre, kurze Faltenfurchen, zwischen ihnen reiche Weißaufhellungen, gelegentlich (Himmelfahrtsapostel) sogar völlig deformierte, unverstandene Muster des „Zweiten Paläologenstils“ (Meister 1); bei Meister 2 körperhafte Modellierung mittels deutlicher Schimmerflächen. Die Gesichter flach, kaum modelliert (Meister 1), bzw. deutlich modelliert, auch mit Lichtern (Meister 2).

14 Lass. 1970, 198.
15 Lass. 1970, 364; RbK IV, Sp. 1172.
16 Stylianu, Abb. 249–251.
17 Lass. 1970, 172 f., Abb. 208 f.; RbK IV, Sp. 1171.

Reminiszenzen bei Meister 2 (Lichter auf Gesichtern und Gewändern) an die Malerei der Phokas–Brüder (s.o. S. 232–234, 237 f.) und von Sklaberochori (s.o. Nr. 222). Zahlreiche Bezüge zu zyprischen Fresken aus der Zeit um 1500, jedoch weit unter deren Qualitätsniveau: Kirche des hl. Kreuzes von Platanistasa (1494; vgl. dort die Figuren der Fußwaschung[18] oder die Apostel der Apostelkommunion[19] mit dem Propheten Jesaias hier oder den hl. Joannes Kalybites[20] dort mit den Hierarchen hier); Kirche des hl. Mamas von Lubaras (1495; vgl. dort die Figuren der Blindenheilung[21] mit dem Jesaias hier); Kirche des Heilands von Palaiochorio (2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts; vgl. den Abraham der Philoxenieszene[22] dort mit den Hierarchen hier).

Zeit: Um 1500[23]?

237 *Malatheros/Kisamos,*
Kirche der hl. Eirene[24]:

Intensiv leuchtende Farbflächen (Ocker, Schokoladenbraun, Orange, Stahlblau, Violett, Grau, Grün, Rot) dominieren über die geometrisch schematisierte Linie. Schlichte, naive Bildkompositionen (Szenen aus dem Leben der hl. Eirene). Die Körper der Figuren glatt und flächig nach außen abgeschlossen, kaum modelliert; ihre Gewänder Farbflächen mit schlichtesten Dunkelstrukturen (z.B. Szenen der Vita der hl. Eirene), bzw. reiche, oft wirre oder sperrig–geometrisierte Licht- und Faltenmuster (z.B. Szene des Letzten Abendmahls). Braune Gesichter mit grünen Schatten und weißen Strichbündeln unter den Augen und der Nase, am Hals. Die Körper der Pferde der Reiterheiligen vor allem durch Bündel von Lichtstrichen modelliert.

Details sind gemeinsam mit den Fresken von Babuledon (1461; s.o. Nr. 215). Vor allem aber zahlreiche Parallelen zu, freilich bedeutend qualitätvolleren, zyprischen Monumenten aus der Zeit um 1500: Vgl. die Gewandstrukturierung, die Panzer der Reiterheiligen, die Pferdekörper, die Gesichter in der Michaelskirche von Pedulas[25] (1474), in der Kirche des Heiligen Kreuzes von Platanistasa[26] (1494), in der Kirche des hl. Mamas von Lubaras[27] (1495), in der Erzengelkirche

18 Stylianu, Abb. 109.
19 Ebd., Abb. 123.
20 Ebd., Abb. 120.
21 Ebd., Abb. 144.
22 Ebd., Abb. 164.
23 RbK IV a.O. noch eine andere, frühere Datierung.
24 Lass. 1969, 222 ff., Abb. 85–93; RbK IV, Sp. 1170.
25 Stylianu, Abb. 198, 199, 201.
26 Ebd., Abb. 107, 115, 118 f., 121 f.
27 Ebd., Abb. 142 f.

von Galata[28] (1514), in der Kirche des Heilands von Palaiochorio[29] (2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts).

Zeit: Um 1500[30].

238 *Koxare-Nturuntú/Hagios Basileios, Kirche des hl. Georgios*[31]*:*
Abb. 211.

Der oft grotesken Hilflosigkeit eines Georgios Probatopulos (s.o. Nr. 229, 230, 235) recht überlegene, aber doch auch abgesunkene, provinzielle Malerei von durchaus eigenem Gesicht, nicht ohne eine etwas tolpatschige Noblesse. Gespür für harmonisch–richtige, freilich kraft– und spannungslose, Bildkompositionen. Im Detail oft schlampig oder monoton (manche Gesichter). Reizvolle, frische, duftighelle Farbigkeit (vor allem Braun-, Ocker- und Grüntöne). Schlanker, wohlproportionierter, schön modellierter Crucifixus der Kreuzigungsszene (dunkle Binnenzeichnung, Schimmerflächen). Gewänder flächig, schlicht strukturiert (einfache Farbflächen oder anspruchslose Faltenfurchen und Lichtstreifen/-flächen). Köpfe z.T. sehr einförmig (hell, flach, zarte Grünschatten, Weißlichter kaum auszumachen), gelegentlich (vor allem beim berittenen hl. Georg) aber auch schön modelliert, wobei Weiß nur spärlich (um den Mund, am Hals) eingesetzt ist.

Bezüge bestehen zu den Fresken von Kameliana (1440; s.o. Nr. 226) und Hagia Eirene (1460/1; s.o. Nr. 228), ebenso zu den Werken von G. Probatopulos (s.o. Nr. 229, 230, 235). Nur dürftige Parallelen zu außerkretischen Monumenten (zyprische Malereien des frühen 16. Jahrhunderts: Kreuzkirche von Hagia Eirene[32] [1.Viertel des 16. Jahrhunderts], Heilandskirche von Palaiochorio[33] [2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts]).

Zeit: Um 1500 oder frühes 16. Jahrhundert[34].

---

[28] Ebd., Abb. 43.
[29] Ebd., Abb. 152–154, 157, 162.
[30] RbK IV a.O. noch eine andere, frühere Datierung.
[31] Arch.Deltion 25 Chron. (1970) 493 f.; Pelantakes 19 f.; RbK IV, Sp. 1171.
[32] Stylianu, Abb. 81 (vgl. mit dem Gewand des Gurtbogenpropheten in Nturuntu).
[33] Ebd., Abb. 160 (ebenso) (vgl. mit den Gewändern der Zurückbleibenden in der Himmelfahrtsszene von Nturuntu).
[34] RbK IV a.O. noch eine andere, frühere Datierung.

VIII. LITERATURABKÜRZUNGEN

AAA	Ἀρχαιολογικὰ Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν. Athen 1968 ff.
Anturakes, Myriokephala	G. B. Anturakes, Αἱ Μοναὶ Μυριοκεφάλων καὶ Ρουστίκων Κρήτης μετὰ τῶν παρεκκλησίων αὐτῶν. Athen 1977.
Arch.Deltion	Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον. Athen 1915 ff.
BK	K. Gallas – K. Wessel – M. Borboudakis, Byzantinisches Kreta. München 1983.
Buchthal, Palaeologan Illumination	H. Buchthal, Palaeologan Illumination; in: K. Weitzmann – W. C. Loerke – E. Kitzinger – H. Buchthal, The Place of Book Illumination in Byzantine Art. Princeton 1975.
Byz.Art	Byzantine Art: A European Art. 9th Exhibition of the Council of Europe. Athen 1964.
CahArch	Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen–âge. Paris 1945 ff.
Chatzedakes, Aspects	M. Chatzedakes, Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce. Symposion de Sopoćani 1965 (Belgrad 1967) 59–73.
Chatzedakes, Naxos	M. Chatzedakes u.a., ΝΑΞΟΣ, ψηφιδωτά, τοιχογραφίες (Βυζαντινὴ Τέχνη στὴν Ἑλλάδα). Athen 1989.
Chatzedakes, Wandmalereien	M. Chatzedakes, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη. KX 6 (1952) 59–91, T. 2–5.
Deltion	Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. Athen 1894 ff.
Demus, Entstehung	O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. Kongr. Byz. 11, Bericht IV, Abt. 2 (München 1958).
Demus, Sicily	O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily. London 1949.
Diez–Demus	E. Diez – O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni. Cambridge Mass., 1931.
Đurić	V. J. Đurić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien. München 1976.
Đurić, Peint.mur.	V. J. Đurić, La peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècles. XVe Congr. Intern. d'ét. byz. III (Athen 1976) 3–96.
DOP	Dumbarton Oaks Papers. Cambridge Mass. 1941 ff.
Epeteris	Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν. Athen 1924 ff.
Gerola I–IV	G. Gerola, Monumenti Veneti nell'Isola di Creta. Venedig I (1905/6), II (1908), III (1917), IV (1932).
Grabar, Peint.byz.	A. Grabar, La Peinture byzantine. Genf 1953.
Hamann–MacLean und Hallensleben	R. Hamann–MacLean – H. Hallensleben. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert, Bildband. Gießen 1963.
Kalokyres	K. Kalokyres, The Byzantine Wall Paintings of Crete. New York 1973.
KX	Κρητικὰ Χρονικά. Herakleion 1947 ff.
Lass. 1969 bzw. 1970 bzw. 1971	K. E. Lassithiothakes, Ἐκκλησίες τῆς δυτικῆς Κρήτης. KX 21 (1969) 181–233, 459–465, 465–493 bzw. KX 22 (1970) 133–210, 347–388 bzw. KX 23 (1971) 95–122.
Lazarev, Pittura	V. Lazarev, Storia della pittura bizantina. Turin 1967.

Millet–Frolow	G. Millet – A. Frolow, La peinture du moyen âge en Yougoslavie. Paris 1954 (Bd. I), 1957 (Bd. II), 1962 (Bd. III).
Millet–Velmans	G. Millet – T. Velmans, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, Bd. IV. Paris 1969.
Murike, Chios	D. Mouriki, The Mosaics of Nea Moni in Chios, 2 Bde. Athen 1985.
Murike, Stylistic Trends	D. Murike, Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Century. DOP 34/5 (1980/1) 77/124.
Orlandos, Arch.	A. K. Orlanos, Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος. Athen 1935 ff.
Orlandos, Patmos	A. K. Orlandos, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου (Πραγματεῖα τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν τόμ. ΚΗ'). Athen 1970.
Papadopulos, Wandmalereien	K. Papadopoulos, Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ (=Panagia ton Chalkeon) in Thessaloniki (Byzantina Vindobonensia II). Graz – Köln 1966.
Pelantakes	S. Pelantakes, Βυζαντινοὶ ναοὶ τῆς ἐπαρχίας Ἁγ. Βασιλείου. Rethymnon 1973.
Pelekanides, Kastoria	St. Pelekanides, Καστοριά I (Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, Μακεδονικὴ Βιβλιοθήκη 17). Thessalonike 1953.
Petković	V. Petković, La Peinture serbe du Moyen âge (Musée d'histoire de l'art, Monuments serbes VII), 2 Bde. Belgrad 1930–1934.
PKG III	W. F. Volbach – J. Lafontaine–Dosogne, Byzanz und der christliche Osten (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 3). Berlin 1968.
Powstenko	O. Powstenko, The Cathedral of St. Sophia in Kiev (The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S., Bd. III–IV). o. Ort 1954.
RbK	Reallexikon zur byzantinischen Kunst, begr. von K. Wessel und M. Restle, hsg. von Marcell Restle, Stuttgart 1966 ff.
Restle, Kleinasien I–III	M. Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, 3 Bde. Recklinghausen 1967.
Rice, KaB	D. T. Rice, Kunst aus Byzanz. München 1959.
Spatharakes I bzw. II	J. Spatharakes, Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts I bzw. II. Leiden 1981.
Stylianu	A. und J. A. Stylianou, The Painted Churches of Cyprus. London 1985.
Swoboda	K. M. Swoboda, In den Jahren 1950 bis 1961 erschienene Werke zur byzantinischen und weiteren ostchristlichen Kunst (Kunsthistorisches Institut der Universität Wien – Institut für österreichische Geschichtsforschung: Kunstgeschichtliche Anzeigen, Neue Folge, ed. K. M. Swoboda, 5. Jg.). Graz–Köln 1961/2, 9–183.
Treas. Athos	S. M. Pelekanides – P. C. Christou – S. N. Kadas, The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Athen 1976 ff.
Underwood, Kariye	P. A. Underwood, The Kariye Djami, 4 Bde. (Bollingen Series LXX). New York 1966/1975.

Weitzmann, Bibl. Athos	K. Weitzmann, Aus den Bibliotheken des Athos. Illustrierte Handschriften aus mittel- und spätbyzantinischer Zeit. Hamburg 1963.
Weitzmann, Byz. Buchm.	K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts. Berlin 1935.
Xyngopulos	A. Xyngopulos, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν. Athen 1957.

REGISTER

Die Zahlen beziehen sich auf die laufende Nummer des jeweiligen Monuments, die kursiven auf die entsprechenden Abbildungen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Die Abbildungen 1–6, 9, 15, 21, 22, 27, 30, 31, 37, 39, 43, 48, 50, 51, 55, 61, 63, 64, 66–68, 70, 73, 76–81, 84, 89, 90, 98, 101–103, 108, 111–114, 117, 123, 124, 127, 132, 133, 136, 138, 139, 142–144, 146, 152, 155, 160, 165, 166, 168, 170, 172, 176, 177, 179, 183, 189, 190, 193, 197–199, 204 und 208 sowie auf dem Einband stammen von *Siegfried Bissinger* (†); die Aufnahmen 24 und 25 stellte dankenswerterweise Herr *Dr. Rolf Kussl*, München, zur Verfügung. Alle übrigen Aufnahmen stammen vom Verfasser.

Es sei nocheinmal darauf hingewiesen, daß nicht in jedem Fall der Erhaltungszustand der Malereien Kriterium für die Auswahl eines Bildes sein konnte. Den Nebeneffekt, daß hier und da der Grad der Bedrohung und des Verfalls wertvollen Kulturgutes *ad oculos* demonstriert wird, nahm der Autor durchaus nicht ungern in Kauf. Die Frage, ob Gesamt- oder Detailaufnahmen vorgeführt werden sollen, entschied sich in vielen Fällen ebenfalls durch den Erhaltungszustand der Monumente: Dieser zwang die Präsentation bloß eines Ausschnitts oft geradezu auf.

BILDLEGENDEN

1. Asomatos–Archanes/Temenos, Kirche des Erzengels Michael.
2. Potamies/Pedias, Kirche der Panagia Guberniotissa.
3. Balsamonero/Kainurgio, Ehemaliges Katholikon.
4. Phodele/Malebizi, Kirche der Panagia (Inneres nach Südwesten).
5. Phres–Kuku/Apokoronas, Kirche der Panagia.
6. Hagia Triada/Pyrgiotissa, Kirche des hl. Georgios.
7. Myriokephala/Rethymnon, Kirche der Panagia, 1. Malschicht (1005 oder 1020): Evangelisten Matthäus und Markus.
8. Hagios Nikolaos/Merabello, Kirche des hl. Nikolaos, 1. Malschicht: Ornamente.
9. Chromonasteri/Rethymnon, Kirche des hl. Eutychios: Hl. Blasios
10. Chromonasteri/Rethymnon, Kirche der Panagia i Kera: Deesis in der Apsis.
11. Galypha/Pedias, Kirche der hl. Paraskeue: Hl. Nikolaos.
12. Galypha/Pedias, Kirche der hl. Paraskeue: Heiligengestalt an der Südwand.
13. Phodele/Malebizi, Kirche der Panagia, 1. Malschicht: Jugendlicher Kriegerheiliger.
14. Phodele/Malebizi, Kirche der Panagia, 1. Malschicht: Heiliger.
15. Kalamas/Mylopotamos, Kirche des hl. Georgios: Hl. Orestes.
16. Kalamas/Mylopotamos, Kirche des hl. Georgios: Steinmartyrium des hl. Georg.
17. Myriokephala/Rethymnon, Kirche der Panagia, 2. Malschicht: Einzug in Jerusalem (Ausschnitt).
18. Kurnas/Apokoronas, Kirche des hl. Georgios: Apostelkommunion (Ausschnitt).
19. Kurnas/Apokoronas, Kirche des hl. Georgios: Jugendlicher Heiliger.
20. Myriokephala/Rethymnon, Kirche der Panagia, 3. Malschicht: Hl. Gregorios.
21. Neus Amari/Amari, Kirche der hl. Anna (1225): Hierarch.
22. Mpizariano/Pedias, Kirche des hl. Panteleimon, 1. Malschicht: Hll. Arsenios und Euthymios.
23. Neus Amari/Amari: Teil einer Apsisausschmückung.
24. Kyriakosellia/Apokoronas, Kirche des hl. Nikolaos: Geburt Christi (Ausschnitt).
25. Kyriakosellia/Apokoronas, Kirche des hl. Nikolaos: Heilung des Blinden.
26. Lampene/Hagios Basileios, Kirche des hl. Georgios: Hl. Panteleimon.
27. Bathe/Kisamos, Kirche des hl. Georgios (1284): Gabriel der Verkündigung.

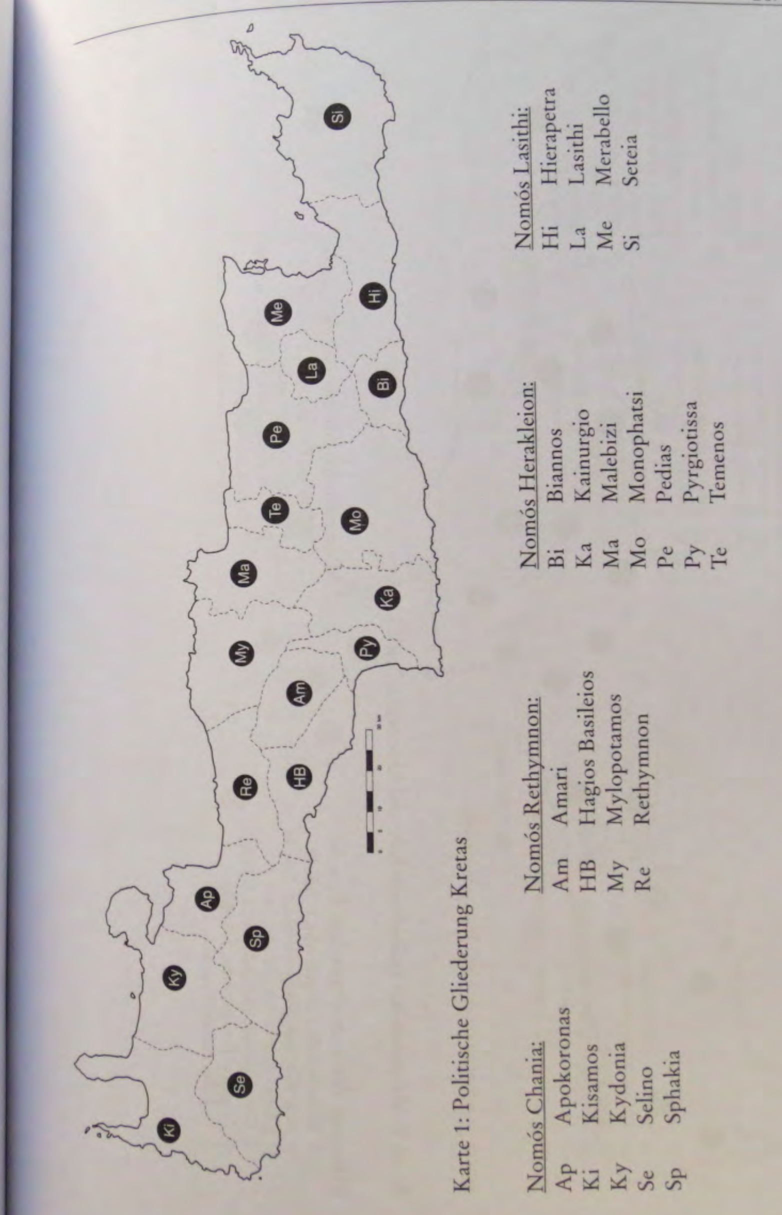
28. Sklabopula/Selino, Kirche des hl. Georgios (1290/1): Hl. Johannes Chrysostomos.
29. Hagios Basileios/Pedias, Kirche des hl. Ioannes (1291/2): Himmelfahrt (Ausschnitt).
30. Mpizariano/Pedias, Kirche des hl. Panteleimon, 2. Malschicht: Engel in der Apsis.
31. Mpizariano/Pedias, Kirche des hl. Panteleimon, 2. Malschicht: Apostelkommunion (rechter Teil).
32. Temenia/Selino, Kirche des Heilands: Pfingsten.
33. Temenia/Selino, Kirche des Heilands: Hl. Georgios.
34. Kephali/Kisamos, Kirche des Heilands, 1. Malschicht: Pfingsten (Ausschnitt).
35. Gerakari/Amari, Kirche des „Jannis Photis": Lithos–Szene.
36. Meronas/Amari, Kirche des hl. Nikolaos: Himmelfahrt (Ausschnitt).
37. Kardaki/Amari, Kirche des Erzengels Michael: Maria der Verkündigung.
38. Phodele/Malebizi, Kirche der Panagia, 2. Malschicht: Hl. Gregorios.
39. Rodobani/Selino, Kirche der Panagia, 1. Meister: Kreuzigung (Ausschnitt).
40. Rodobani/Selino, Kirche der Panagia, 2. Meister: Gabriel der Verkündigung.
41. Elenes/Amari, Kirche des hl. Nikolaos: Himmelfahrt (Ausschnitt).
42. Thronos/Amari, Kirche der Panagia, 1. Malschicht: Gabriel der Verkündigung.
43. Bathyako/Amari, Kirche des hl. Georgios: Weiseengel der Himmelfahrt.
44. Phres–Kuku/Apokoronas, Kirche der Panagia: Einzug in Jerusalem (Ausschnitt).
45. Saitures/Rethymnon, Kirche der Panagia: Taufe Jesu (Ausschnitt).
46. Hagios Ioannes/Mylopotamos, Kirche der Panagia: Tod Mariens (Ausschnitt).
47. Meskla/Kydonia, Kirche des Heilands, 2. Malschicht (1303): Grablegung.
48. Meskla/Kydonia, Kirche des Heilands, 2. Malschicht (1303): Verklärung (Ausschnitt).
49. Drymiskos/Hagios Basileios, Kirche der Panagia (1317/8): Tod Mariens (Ausschnitt).
50. Mone/Selino, Kirche des hl. Nikolaos: Szene aus der Nikolaoslegende.
51. Murne/Hagios Basileios, Kirche des hl. Georgios: Jüngstes Gericht (Ausschnitt).
52. Aradaina/Sphakia, Kirche des Erzengels Michael: Szene aus der Nikolaoslegende.
53. Ntiplochori/Hagios Basileios, Kirche der Panagia, Ostraum, 2. Malschicht: Tod Mariens (Detail).

54. Kissos/Hagios Basileios, Kirche der Panagia: Flucht nach Ägypten.
55. Melampes/Hagios Basileios, Kirche der hl. Paraskeue: Himmelfahrt (Ausschnitt).
56. Kometades/Sphakia, Kirche des hl. Georgios (1313/4): Erzengel Michael.
57. Alikampos/Apokoronas, Kirche der Panagia (1315/6): Thronende Maria.
58. Anydroi/Selino, Kirche des hl. Georgios (1322): Himmelfahrt (Ausschnitt).
59. Kabalariana/Selino, Kirche des Erzengels Michael (1327/8): Hl. Konstantinos.
60. Trachiniakos/Selino, Kirche des hl. Ioannes (1328/9): Darstellung im Tempel (Ausschnitt).
61. Trachiniakos/Selino, Kirche des hl. Ioannes (1328/9): Himmelfahrt (Ausschnitt).
62. Prodromi/Selino, Kirche der Panagia (1347): Tod Mariens (Detail).
63. Sarakena/Selino, Kirche des Erzengels Michael: Geburt Christi (Ausschnitt).
64. Asphendiles/Selino, Kirche des hl. Ioannes: Chor der Heiligen aus dem Jüngsten Gericht.
65. Trachiniakos/Selino, Kirche des Propheten Elias: Prophet Elias.
66. Bathe/Kisamos, Kirche des Erzengels Michael: Taufe Jesu.
67. Pyrgos/Monophatsi, Kirche des hl. Konstantinos (1314/5): Grablegung.
68. Archanes–Asomatos/Temenos, Kirche des Erzengels Michael (1315/6): Erzengel Michael (Ausschnitt).
69. Archanes–Asomatos/Temenos, Kirche des Erzengels Michael: Zwei Szenen der Michaelslegende.
70. Kephali/Kisamos, Kirche der Metamorphosis, 2. Malschicht (1320): Lithos–Szene.
71. Phodele/Malebizi, Kirche der Panagia, 3. Malschicht (1323): Darstellung im Tempel.
72. Kritsa/Merabello, Kirche des hl. Georgios, östliches Joch: Salomon.
73. Kritsa/Merabello, Kirche der Panagia, Mittel„schiff", 2. Malschicht: Himmelfahrt (Ausschnitt).
74. Krustas/Merabello, Kirche des hl. Georgios: Himmelfahrt.
75. Murne/Hagios Basileios, Kirche der hl. Marina: Verklärung Christi.
76. Hagia Triada/Pyrgiotissa, Kirche des hl. Georgios (1302): Hierarch.
77. Kadros/Selino, Kirche der Panagia, Meister 2: Darstellung im Tempel.
78. Boroi/Pyrgiotissa, Kirche des hl. Georgios: Gabriel der Verkündigung.
79. Boroi/Pyrgiotissa, Kirche des hl. Georgios: Maria der Verkündigung.
80. Hagios Demetrios/Rethymnon, Kirche des hl. Demetrios: Hl. Tryphon.
81. Orne/Hagios Basileios, Kirche des Erzengels Michael: Die Drei Jünglinge im Feuerofen.

82. Orne/Hagios Basileios, Kirche des Erzengels Michael: Himmelfahrt (Ausschnitt).
83. Kloster Hodegetria/Kainurgio, Exokklesion des hl. Andreas: Jüngstes Gericht (Ausschnitt).
84. Kloster Hodegetria/Kainurgio, Exokklesion des hl. Andreas: Himmelfahrt (Ausschnitt).
85. Abdu/Pedias, Kirche des hl. Antonios: Fußwaschung (Ausschnitt).
86. Kloster Hodegetria/Kainurgio, Katholikon: Thronende Maria (ein „Haus" des Akathistos–Hymnos).
87. Siba/Malebizi, Kirche der hl. Paraskeue: Hl. Matthäus.
88. Balsamonero/Kainurgio, Ehemaliges Katholikon, 1. Malschicht: 17. Haus des Akathistos–Hymnos.
89. Balsamonero/Kainurgio, Ehemaliges Katholikon, 1. Malschicht: Tod Mariens.
90. Kritsa/Merabello, Kirche des hl. Georgios: Abstieg in den Hades (Ausschnitt).
91. Kloster Brontisi/Kainurgio, Altes Katholikon: Apostelkommunion, rechter Teil.
92. Kloster Brontisi/Kainurgio, Altes Katholikon: Zwei Heilige an der Südwand.
93. Lampene/Hagios Basileios, Kirche der Panagia, 2. Malschicht: Tod Mariens (Detail).
94. Xydas/Pedias, Kirche des hl. Georgios (1321): Weibliche Heilige.
95. Kritsa/Merabello, Kirche der Panagia i Kera, Süd„schiff": Szene aus dem Marienleben.
96. Kritsa/Merabello, Kirche der Panagia i Kera, Süd„schiff": Hierarch.
97. Phres–Tsiskos/Apokoronas, Kirche des hl. Georgios: Hl. Gregorios.
98. Karduliano/Pedias, Kirche der Panagia: Weiseengel der Himmelfahrt.
99. Genna/Amari, Kirche des hl. Onuphrios (1329): Zwei Propheten.
100. Genna/Amari, Kirche des hl. Onuphrios (1329): Verrat des Judas.
101. Episkope/Mylopotamos, Kirche des hl. Ioannes: Engel.
102. Kuphos–Alikianu/Kydonia, Kirche des „Ai Kyr Iannis": Hl. Panteleimon.
103. Kritsa/Merabello, Kirche der Panagia, Nord„schiff": Engel des Jüngsten Gerichts.
104. Kritsa/Merabello, Kirche der Panagia i Kera, Nord„schiff": Vögel im Paradiesesgarten.
105. Sarakena/Selino, Kirche des hl. Ioannes (1343 oder 1346): Apsis.
106. Xydas/Pedias, Kirche des hl. Nikolaos: Darstellung im Tempel (Detail).
107. Doraki/Monophatsi, Kirche der Panagia: Kreuzigung (Ausschnitt).
108. Kloster Kera/Pedias, Katholikon, Altarraum: Szene aus dem Marienleben.

109. Kloster Kera/Pedias, Katholikon, Altarraum: Gabriel der Verkündigung.
110. Kloster Kera/Pedias, Katholikon, Altarraum: Maria der Verkündigung.
111. Potamies/Pedias, Kirche der Panagia Guberniotissa: Joseph von Arimathia vor Pilatus.
112. Potamies/Pedias, Kirche der Panagia Guberniotissa: Weibliche Heilige.
113. Pemonia/Apokoronas, Kirche des hl. Georgios: Tod Mariens (Ausschnitt).
114. Margarites/Mylopotamos, Kirche des hl. Georgios: Himmelfahrt (Ausschnitt).
115. Platania/Amari, Kirche der Panagia: Hl. Georg.
116. Krustas/Merabello, Kirche des hl. Ioannes (1347/8): Lithos–Szene.
117. Krustas/Merabello, Kirche des hl. Ioannes (1347/8): Hl. Theodor.
118. Bathyako/Amari, Kirche des hl. Georgios, 2. Malschicht: Zwei Szenen der Georgsvita.
119. Malles/Hierapetra, Kirche der Panagia Mesochoritissa: Kreuzigung (Ausschnitt).
120. Limnes/Merabello, Kirche des hl. Ioannes Theologos, Meister 1: Erweckung des Lazarus.
121. Limnes/Merabello, Kirche des hl. Ioannes Theologos, Meister 2: Engel der Himmlischen Liturgie.
122. Thronos/Amari, Kirche der Panagia, 2. Malschicht: Engel.
123. Thronos/Amari, Kirche der Panagia, 2. Malschicht: Taufe Jesu.
124. Lambiotes/Amari, Kirche der Panagia: Erweckung des Lazarus.
125. Anogeia/Mylopotamos, Kirche des hl. Ioannes: Hl. Demetrios.
126. Phodele/Malebizi, Kirche der Panagia, 4. Malschicht: Erzengel Michael (Ausschnitt).
127. Topolia/Kisamos, Kirche der hl. Paraskeue: Kreuzigung.
128. Gerakari/Amari, Kirche des hl. Georgios: Himmelfahrt (Ausschnitt).
129. Kritsa/Merabello, Kirche des hl. Konstantinos (1354/5): Trageengel der Himmelfahrt.
130. Hagia Eirene/Selino, Kirche des Heilands (1357/8): Himmelfahrt (Ausschnitt).
131. Blithias/Selino, Kirche des Heilands (1359): Einzug in Jerusalem.
132. Palaia Rumata/Kisamos, Kirche der Panagia (1359/60): Himmelfahrt (Ausschnitt).
133. Papagiannadon/Seteia, Kirche der Panagia (1363/4): Eisodia (Ausschnitt).
134. Smilen/Amari, Kirche der Panagia: Darstellung im Tempel (Ausschnitt).
135. Smilen/Amari, Kirche der Panagia: Einzug in Jerusalem (Ausschnitt).
136. Apodulu/Amari, Kirche des hl. Georgios: Verklärung Christi (Ausschnitt).

192. Balsamonero/Kainurgio, Ehemaliges Katholikon, 3. Malschicht (1431): Errettung des Petrus.
193. Malles/Hierapetra, Kirche der Panagia Mesochoritissa, Westraum (1431/2): Hl. Anna am Brunnen.
194. Emparos/Pedias, Kirche des hl. Georgios (1436/7): Gebet am Ölberg, Fußwaschung.
195. Abdu/Pedias, Kirche des hl. Konstantinos (1445): Himmelfahrt (Ausschnitt).
196. Blachiana/Malebizi, Kirche des Erzengels Michael (1447): Engel in der Apsis.
197. Palaia Rumata–Babuledon/Kisamos, Kirche des Heilands (1461): Prophet Zacharias.
198. Ano Phloria/Selino, Kirche der hll. Väter (1462): Hl. Mamas.
199. Zymbragu/Kisamos, Kirche des Euangelismos: Verkündigung.
200. Sklaberochori/Pedias, Kirche der Eisodia: Einzug in Jerusalem.
201. Sklaberochori/Pedias, Kirche der Eisodia: Szene aus der Georgslegende (Ausschnitt).
202. Bukolies–Bïraktariana/Kisamos, Kirche des hl. Athanasios, 2. Malschicht: Höllenstrafen.
203. Prinos/Mylopotamos, Kirche der Zoodochos Pege: Wandheiliger.
204. Monasteraki/Amari, Kirche des Erzengels Michael: Tod Mariens.
205. Mesa Lakonia/Merabello, Kirche des Erzengels Michael (1431/2): Hl. Konstantinos.
206. Kameliana/Kisamos, Kirche des Erzengels Michael (1440): Hl. Prokopios.
207. Kustogerako/Selino, Kirche des hl. Georgios (1488): Kreuzigung.
208. Kadros/Selino, Kirche des hl. Ioannes Chrysostomos: Erweckung des Lazarus (Ausschnitt).
209. Kampanos/Selino, Kirche des hl. Onuphrios: Kopf des hl. Georg.
210. Hagioi Theodoroi/Selino, Kirche des Erzengels Michael: Taufe Christi.
211. Koxare–Nturuntu/Hagios Basileios, Kirche des hl. Georgios: Hl. Georg.



Karte 1: Politische Gliederung Kretas

Karte 2: Malereien der makedonischen und komnenischen Epoche

Malereien der makedonischen Epoche:

○ 1 Myriokephala, Panagiakirche, 1. Schicht
2 Hag. Nikolaos, Nikolaoskirche, 1. Schicht
3 Chromonasteri, Eutychioskirche
4 Chromonasteri, Panagiakirche, 1. Schicht
5 Episkope, Panagiakirche, 1. Schicht
6 Galypha, Paraskeuekirche

Malereien der komnenischen Epoche:

□ 7 Phodele, Panagiakirche, 1. Schicht
8 Kalamas, Georgskirche
9 Myriokephala, Panagiakirche, 2. Schicht
10 Kurnas, Georgskirche
11 Myriokephala, Panagiakirche, 3. Schicht



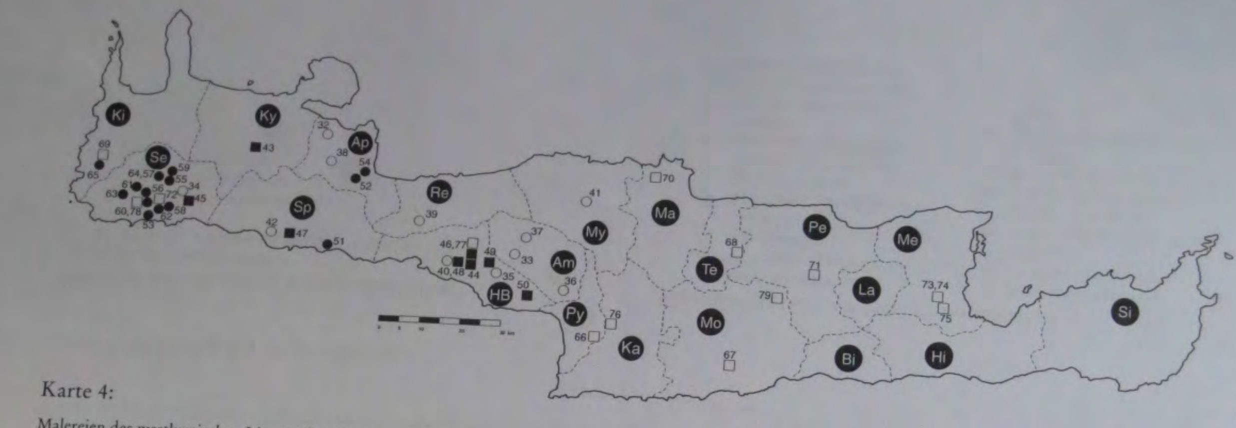
Karte 3: Malereien des 13. Jahrhunderts:

Malereien aus der ersten Jahrhunderthälfte:

○ 12 Neus Amari, Annakirche
13 Mpizariano, Panteleimonskirche, 1. Schicht
14 Neus Amari
15 Kyriakosellia, Nikolaoskirche
16 Lampene, Georgskirche

Malereien aus der zweiten Jahrhunderthälfte:

□ 17 Bathe, Georgskirche
18 Sklabopula, Georgskirche
19 Hag. Basileios, Johanneskirche
20 Mpizariano, Panteleimonskirche, 2. Schicht
21 Temenia, Heilandskirche
22 Kephali, Heilandskirche, 1. Schicht
23 Gerakari, Iannis Photis
24 Meronas, Nikolaoskirche
25 Kardaki, Michaelskirche
26 Krotos, Georgskirche
27 Phodele, Panagiakirche, 2. Schicht
28 Kritsa, Panagiakirche, Mittel-„schiff", 1. Schicht
29 Kallone, Photeinekirche
30 Rodobani, Panagiakirche, 1. Schicht
31 Ntiplochori, Panagiakirche, Ostteil



Karte 4:

Malereien des westkretischen Linearstils des späten 13. Jahrhunderts:
○ 32 Stylos, Johanneskirche
33 Elenes, Nikolaoskirche
34 Rodobani, Panagiakirche, Meister 2
35 Kentrochori, Johanneskirche
36 Bathyako, Georgskirche, Ostteil
37 Thronos, Panagiakirche, Altarraum
38 Phres-Kuku, Panagiakirche
39 Saitures, Panagiakirche
40 Ntiplochori, Panagiakirche, Sakramentsnische
41 Hag. Ioannes, Panagiakirche
42 Hag. Ioannes, Pauloskirche

Malereien, die den westkretischen Linearstils des späten 13. Jahrhunderts fortsetzen (Th. D. und M. Beneres und ihr Umkreis):
■ 43 Meskla, Heilandskirche, 2. Schicht
44 Drymiskos, Panagiakirche
45 Mone, Nikolaoskirche, Hauptraum
46 Murne, Georgskirche
47 Aradaina, Michaelskirche
48 Ntiplochori, Panagiakirche, 2. Schicht
49 Kissos, Panagiakirche
50 Melampes, Paraskeuekirche, 1. Schicht

Südwestkretische Malereien (I.Pagomenos und sein Umkreis):
● 51 Kometades, Georgskirche
52 Alikampos, Panagiakirche
53 Anydroi, Georgskirche
54 Maza, Nikolaoskirche
55 Kabalariana, Michaelskirche
56 Kakodiki, Panagiakirche
57 Trachiniakos, Johanneskirche
58 Prodromi, Panagiakirche
59 Anisaraki, Paraskeuekirche
60 Kadros, Panagiakirche, Meister 1
61 Sarakena, Michaelskirche
62 Asphendiles, Johanneskirche
63 Butas, Konstantinskirche
64 Trachiniakos, Eliaskirche
65 Bathe, Michaelskirche

Sonstige traditionsverhaftete Malereien des 14. Jahrhunderts:
□ 66 Hag. Ioannes, Pauloskirche
67 Pyrgos, Konstantinskirche, Ostjoch
68 Archanes, Michaelskirche
69 Kephali, Heilandskirche, 2. Schicht
70 Phodele, Panagiakirche, 3. Schicht
71 Diavaïde, Georgskirche
72 Achladiakais, Zosimaskirche, 1. Schicht
73 Kritsa, Panagiakirche, Mittel„schiff", 2. Schicht
74 Kritsa, Georgskirche, Ostjoch
75 Krustas, Georgskirche
76 Kalybiane, Kloster, Panagiakirche
77 Murne, Marinakirche
78 Kadros, Panagiakirche, Meister 2
79 Arkalochori, Michaelskirche



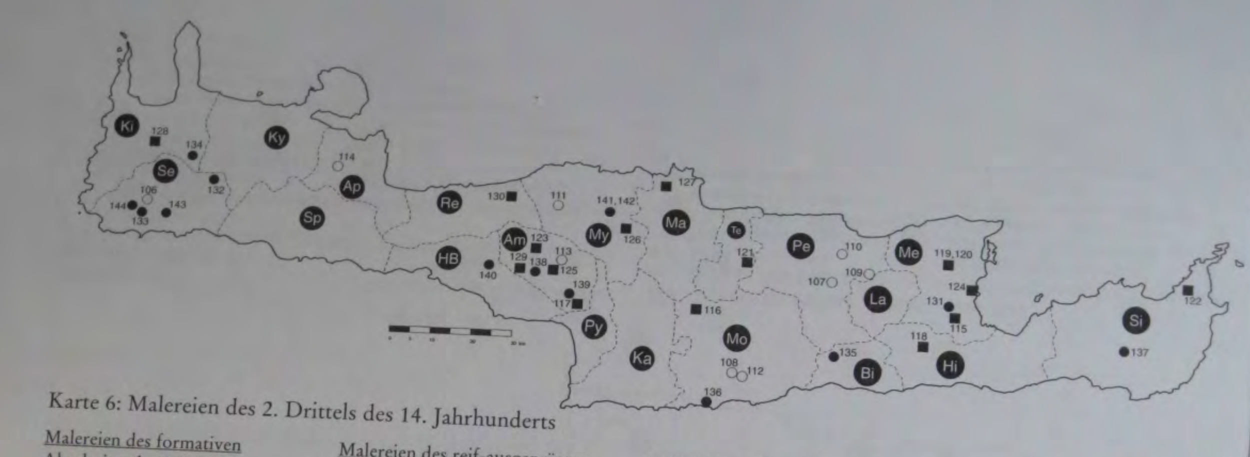
Karte 5:

Malereien des „Ersten Paläologenstils":
○ 80 Hag. Triada, Georgskirche
81 Boroi, Georgskirche
82 Hag. Demetrios, Demetrioskirche
83 Orné, Michaelskirche
84 Pyrgos, Kirche der heiligen Georg und Konstantin
85 Apostoloi, Johanneskirche
86 Hodegetria Kloster, Andreaskirche
87 Hodegetria Kloster, Katholikon
88 Abdu, Antonioskirche
89 Siba, Paraskeuekirche
90 Balsamonero, Ehem. Katholikon, 1. Schicht
91 Kritsa, Georgskirche, Meister 2

Malereien der reinen Stilform des „Zweiten Paläologenstils":
■ 92 Cheliana, Georgskirche
93 Patsos, Panagiakirche
94 Brontisi, Altes Katholikon
95 Lampene, Panagiakirche, 2. Schicht

Malereien der vermischten Stilform des „Zweiten Paläologenstils":
● 96 Xydas, Georgskirche
97 Phres-Tsiskos, Georgskirche
98 Kritsa, Panagiakirche, Süd"schiff"
99 Karduliano, Panagiakirche
100 Drapeti, Annakirche

Malereien der weiterentwickelten Stilform des „Zweiten Paläologenstils"
□ 101 Genna, Onuphrioskirche
102 Episkope, Johanneskirche
103 Alikianu-Kuphos, Kirche des „Ai Kyr Iannis"
104 Latsida, Paraskeuekirche
105 Kritsa, Panagiakirche, Nord"schiff"



Karte 6: Malereien des 2. Drittels des 14. Jahrhunderts

Malereien des formativen Abschnitts der Stilphase:

○ 106 Sarakena, Johanneskirche
107 Xydas, Nikolaoskirche
108 Doraki, Panagiakirche
109 Kera, Katholikon, Altarraum
110 Potamies, Panagiakirche
111 Margarites, Georgskirche
112 Pyrgos, Konstantinskirche, Westjoch
113 Platania, Panagiakirche
114 Pemonia, Georgskirche

Malereien des reif-ausgeprägten Abschnitts der Stilphase:

■ 115 Krustas, Johanneskirche
116 Prebeliana, Georgskirche, 2. Schicht
117 Bathyako, Georgskirche, Westjoch
118 Malles, Panagiakirche, 1. Schicht
119 Limnes, Johanneskirche, Meister 1
120 Limnes, Johanneskirche, Meister 2
121 Archanes, Paraskeuekirche, 1. Schicht
122 Toplu, Katholikon, Nord"schiff"
123 Thronos, Panagiakirche, 2. Schicht
124 Hag. Nikolaos, Nikolaoskirche, 2. Schicht
125 Lambiotes, Panagiakirche
126 Anogeia, Johanneskirche
127 Phodele, Panagiakirche, 4. Schicht
128 Topolia, Paraskeuekirche
129 Gerakari, Georgskirche
130 Pege, Nikolaoskirche

Malereien aus der Zeit der Differenzierung der Stilphase:

● 131 Kritsa, Konstantinskirche
132 Hag. Eirene, Heilandskirche
133 Blithias, Heilandskirche
134 Palaia Rumata, Panagiakirche
135 Ano Biannos, Pelagiakirche
136 Kudumas, Kloster, Johanneskirche
137 Papagiannadon, Panagiakirche
138 Smilen, Panagiakirche
139 Apodulu, Georgskirche
140 Speli, Georgskirche
141 Diskuru, Kloster, Johanneskirche, Meister 1
142 Diskuru, Kloster, Johanneskirche, Meister 2
143 Achladiakais, Zosimaskirche, Meister 2
144 Butas, Heilandskirche

Karte 7: Malereien des 3. Drittels des 14. Jahrhunderts und ihre Nachzügler im frühen 15. Jahrhundert

Malereien aus dem ersten Abschnitt der Stilphase:

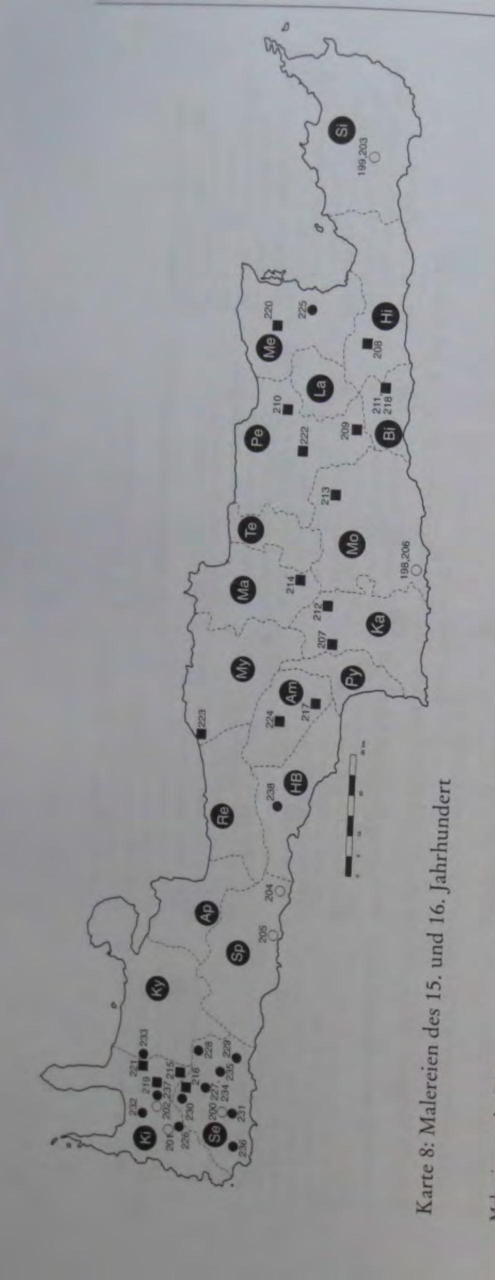
○ 145 Kritsa, Johanneskirche
146 Kyteros, Paraskeuekirche
147 Samaria, Kirche der Hos. Maria
148 Kera, Katholikon, Westraum
149 Potamies, Heilandskirche
150 Balsamonero, Ehem. Katholikon, Ostteil des Nord"schiffs"
151 Argulio, Paraskeuekirche
152 Sgurokephali, Nikolaoskirche
153 Apostoloi, Georgskirche
154 Mesa Karteros, Johanneskirche
155 Galypha, Panteleimonskirche
156 Euangelismos, Paraskeuekirche

Malereien aus dem zweiten Abschnitt der Stilphase:

■ 157 Rustika, Panagiakirche
158 Sugia, Antonioskirche
159 Margarites, Johanneskirche
160 Drys, Apostelkirche
161 Akumia, Heilandskirche
162 Kastri, Stephanoskirche
163 Kephali, Athanasioskirche
164 Artos, Georgskirche
165 Ano Biannos, Georgskirche
166 Speli, Heilandskirche
167 Spelia, Panagiakirche
168 Rokka, Apostelkirche
169 Malatheros, Koimesiskirche
170 Drapeti, Nikolaoskirche
171 Hag. Triada, Dreifaltigkeitskirche
172 Anisaraki, Panagiakirche
173 Kakodiki, Michaelskirche
174 Axos, Georgskirche
175 Meronas, Panagiakirche
176 Sampas, Kirche der Zoodochos Pege
177 Drakona, Stephanoskirche
178 Archanes, Paraskeuekirche, 2. Schicht
179 Sklabopula, Panagiakirche
180 Melissurgaki, Georgskirche
181 Kato Balsamonero, Johanneskirche
182 Kalathenes, Panagiakirche
183 Leibada, Prokopioskirche

„Nachzügler" der Stilphase (frühes 15. Jahrhundert):

● 184 Plemeniana, Georgskirche
185 Prines, Michaelskirche
186 Selli, Johanneskirche
187 Ntiplochori, Panagiakirche, Westteil
188 Prebele, Kloster, Photeinekirche
189 Episkope, Kirche der Panagia Lemiotissa, 2. Schicht
190 Chromonasteri,Panagiakirche, 2. Schicht
191 Sklabopula, Heilandskirche, 3. Schicht
192 Tsiskiana, Eutychioskirche
193 Erphoi, Johanneskirche, Narthex
194 Axos, Johanneskirche
195 Kissos, Johanneskirche
196 Chondros, Paraskeuekirche
197 Kritsa, Kirche des Hl. Geistes



Karte 8: Malereien des 15. und 16. Jahrhundert

Malereien aus der Zeit von 1400 bis 1430:
○ 198 Kapetaniana, Panagiakirche
199 Andromyloi, Apostelkirche, Hauptraum
200 Kakodiki, Isidoroskirche
201 Seirikari, Apostelkirche
202 Malatheros, Michaelskirche
203 Andromyloi, Apostelkirche, Nebenraum
204 Kapsodasos, Athanasioskirche
205 Chora Sphakion, Allerheiligenkirche
206 Kapetaniana, Michaelskirche

Malereien aus der Zeit nach 1430:
■ 207 Balsamonero, Ehem. Katholikon, Süd"schiff" und Narthex
208 Malles, Panagiakirche, Westraum
209 Emparos, Georgskirche
210 Abdu, Konstantinskirche
211 Ano Syme, Georgskirche, Narthex
212 Gergeri, Panagiakirche
213 Mikre Episkope, Nikolaosparekklesion
214 Blachiana, Michaelskirche
215 Palaia Rumata-Babuledon, Heilandskirche
216 Ano Phloria, Kirche der heiligen Väter
217 Hag. Paraskeue, Panagiakirche
218 Ano Syme, Georgskirche, Hauptraum
219 Zymbragu, Kirche des Euangelismos
220 Latsida, Panagiakirche
221 Bukolies-Bairaktariana, Athanasioskirche, 2. Schicht
222 Sklaberochori, Kirche der Eisodia
223 Prinos, Kirche der Zoodochos Pege
224 Monasteraki, Michaelskirche

Volkstümliche Malereien aus der Zeit nach 1430:
● 225 Mesa Lakonia, Michaelskirche
226 Kameliana, Michaelskirche
227 Anisaraki, Annakirche
228 Hag. Eirene, Georgskirche
229 Kustogerako, Georgskirche
230 Kato Phloria, Georgskirche
231 Kadros, Kirche des heiligen Ioannes Chrysostomos
232 Kukunara-Choreuthiana, Georgskirche
233 Nio Chorio, Nikolaoskirche
234 Anisaraki, Georgskirche
235 Kampanos, Onuphrioskirche
236 Hag. Theodoroi, Michaelskirche
237 Malatheros, Eirenenkirche
238 Koxaré-Ntorunni, Georgskirche

Kastelli
Chania
Bamos
Paläochora
Chora Sphakion
Ki
Ky
Se
Ap
Sp
0 5 10 20 30 km

Karte 9: Monumente des Nomós Chania

Ap (Apokoronas):
52 Alikampos
10 Kurnas
15 Kyriakosellia
54 Maza
114 Pemonia
38 Phres-Kuku
97 Phres-Tsiskos
32 Stylos

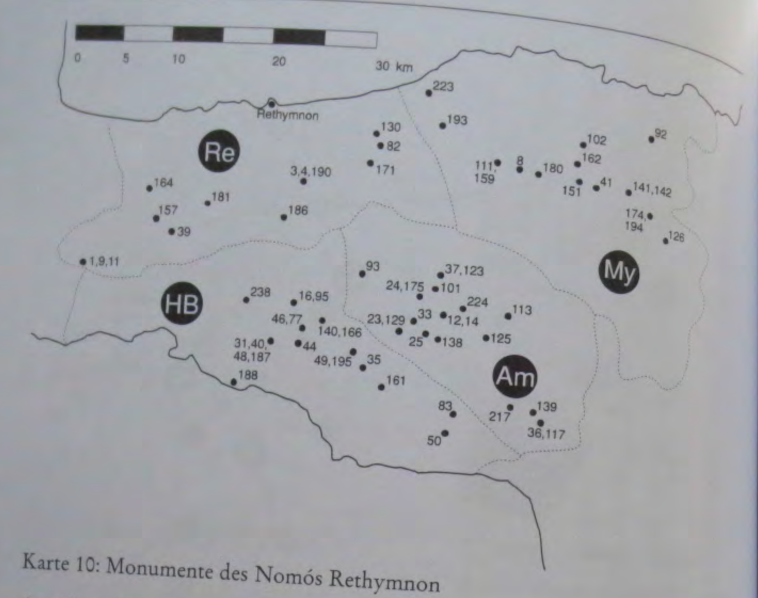
Ki (Kisamos):
215 Babuledon, (Palaia Rumata-)
17 Bathe, Georg
65 Bathe, Michael
221 Bukolies, (-Bairaktariana)
232 Choreuthiana
177 Drakona
182 Kalathenes
226 Kameliana
22 Kephali, Soter 1
69 Kephali, Soter 2
163 Kephali, Athanasios
169 Malatheros, Koimesis
202 Malatheros, Michael
237 Malatheros, Eirene
134 Palaia Rumata
168 Rokka
201 Seirikari
167 Spilia
128 Topolia

Ky (Kydonia):
219 Zymbragu
103 Alikianu
43 Meskla
233 Nio Chorio

Se (Selino):
72 Achladiakais 1
143 Achladiakais 2
59 Anisaraki, Paraskeue
172 Anisaraki, Panagia
227 Anisaraki, Anna
234 Anisaraki, Georg
216 Ano Phloria
53 Anydroi
62 Asphendiles
133 Blithias
63 Butas, Konstantin
144 Butas, Soter
196 Chondros
160 Drys
132 Hag. Eirene, Soter
228 Hag. Eirene, Georg
236 Hag. Theodoroi
55 Kabalariana
60 Kadros, Panagia 1
78 Kadros, Panagia 2
231 Kadros, Ioannes Chrysostomos
56 Kakodiki, Panagia
173 Kakodiki, Michael
200 Kakodiki, Isidor

Se (Fortsetzung):
235 Kampanos
230 Kato Phloria
229 Kustogerako
146 Kyteros
183 Leibada
45 Mone
184 Plemeniana
185 Prines
58 Prodromi
30 Rodobani, Panagia 1
34 Rodobani, Panagia 2
61 Sarakena, Michael
106 Sarakena, Johannes
18 Sklabopula, Georg
179 Sklabopula, Panagia
191 Sklabopula, Soter
158 Sugia
21 Temenia
57 Trachiniakos, Johannes
64 Trachiniakos, Elias
192 Tsiskiana

Sp (Sphakia):
47 Aradaina
205 Chora Sphakion
42 Hag. Ioannes
204 Kapsodasos
51 Kometades
147 Samaria



Karte 10: Monumente des Nomós Rethymnon

Am (Amari):
139 Apodulu
36 Bathyako, Georg, Ostteil
117 Bathyako, Georg, Westjoch
33 Elenes
101 Genna
23 Gerakari, Iannis Photis
129 Gerakari, Georg
217 Hag. Paraskeue
25 Kardaki
125 Lambiotes
24 Meronas, Nikolaos
175 Meronas, Panagia
224 Monasteraki
12 Neus Amari, Anna
14 Neus Amari
93 Patsos
113 Platania
138 Smilen
37 Thronos, Panagia, Altarraum
123 Thronos, Panagia 2

HB (Hag. Basileios):
161 Akumia
44 Drymiskos
35 Kentrochori
49 Kissos, Panagia
195 Kissos, Johannes

HB (Fortsetzung)
238 Koxaré-Nturuntú
16 Lampene, Georg
95 Lampene, Panagia
50 Melampes
46 Murne, Georg
77 Murne, Marina
31 Ntiplochori, Panagia, Ostteil
40 Ntiplochori, Panagia, Sakramentsnische
48 Ntiplochori, Panagia 2
187 Ntiplochori, Panagia, Westteil
83 Orné
188 Prebele
140 Speli, Georg
166 Speli, Soter

My (Myloptamos):
126 Anogeia
151 Argulio
174 Axos, Georg
194 Axos, Johannes
92 Cheliana
141 Diskuru 1
142 Diskuru 2
102 Episkope
193 Erphoi
41 Hag. Ioannes
8 Kalamas

My (Fortsetzung):
162 Kastri
111 Margarites, Georg
159 Margarites, Johannes
180 Melissurgaki
223 Prinos

Re (Rethymnon):
164 Artos
3 Chromonasteri, Eutychios
4 Chromonasteri, Panagia 1
190 Chromonasteri, Panagia 2
82 Hag. Demetrios
171 Hag. Triada
181 Kato Balsamonero
1 Myriokephala 1
9 Myriokephala 2
11 Myriokephala 3
130 Pege
157 Rustika
39 Saitures
186 Selli

Karte: 11: Monumente des Nomós Herakleion

Bi (Biannos):
135 Ano Biannos, Pelagia
165 Ano Biannos, Georg
211 Ano Syme, Georg, Narthex
218 Ano Syme, Georg, Hauptraum

Ka (Kainurgio):
90 Balsamonero 1
150 Balsamonero 2
207 Balsamonero 3
94 Brontisi
212 Gergeri
86 Hodegetria, Andreas
87 Hodegetria, Katholikon
76 Kalybiane
26 Krotos

Ma (Malebizi):
214 Blachiana
7 Phodele, Panagia 1
27 Phodele, Panagia 2
70 Phodele, Panagia 3
127 Phodele, Panagia 4
89 Siba

Mo (Monophatsi):
79 Arkalochori
108 Doraki

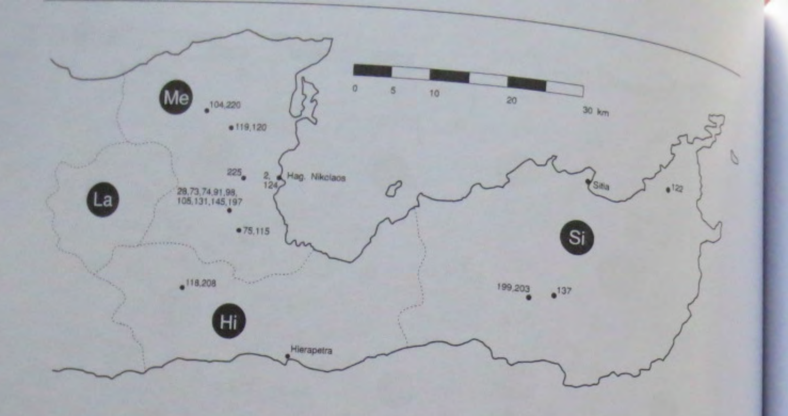
Mo (Fortsetzung):
100 Drapeti, Anna
170 Drapeti, Nikolaos
198 Kapetaniana, Panagia
206 Kapetaniana, Michael
136 Kudumas
213 Mikre Episkope
116 Prebeliana
67 Pyrgos, Konstantin, Ostjoch
84 Pyrgos, Georg
112 Pyrgos, Konstantin, Westjoch

Pe (Pedias):
88 Abdu, Antonios
210 Abdu, Konstantin
85 Apostoloi, Johannes
153 Apostoloi, Georg
71 Diavaïde
209 Emparos
5 Episkope 1
189 Episkope 2
156 Euangelismos
6 Galypha, Paraskeue
155 Galypha, Panteleimon
19 Hag. Basileios
29 Kallone
99 Karduliano
109 Kera, Altarraum

Pe (Fortsetzung):
148 Kera, Westteil
154 Mesa Karteros
13 Mpizariano 1
20 Mpizariano 2
110 Potamies, Panagia
149 Potamies, Soter
176 Sampas
152 Sgurokephali
222 Sklaberochori
96 Xydas, Georg
107 Xydas, Nikolaos

Py (Pyrgiotissa):
81 Boroi
66 Hag. Ioannes
80 Hag. Triada

Te (Temenos):
68 Archanes, Michael
121 Archanes, Paraskeue 1
178 Archanes, Paraskeue 2



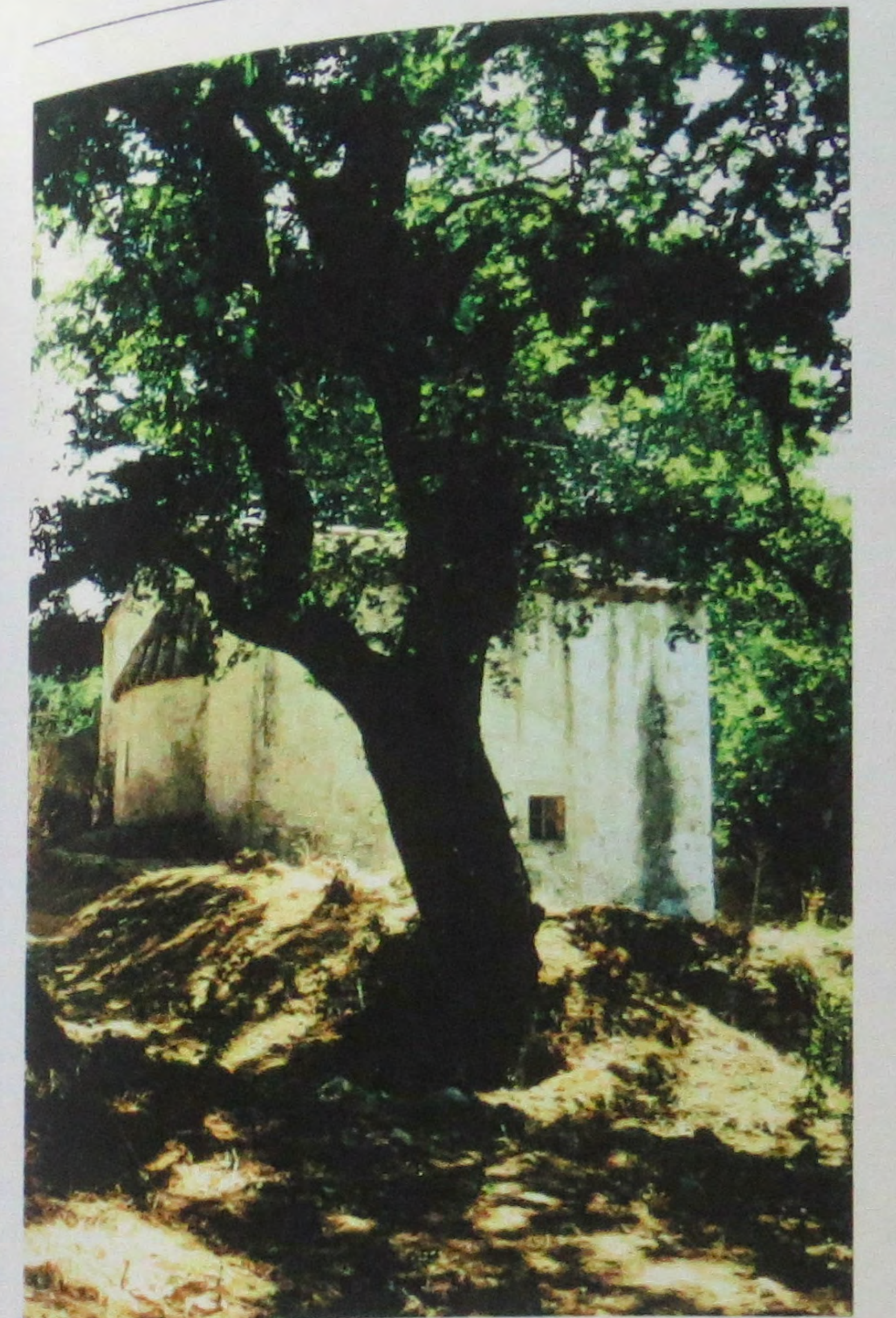
Karte 12: Monumente des Nomós Lasithi

Hi (Hierapetra):
118 Malles, Panagia 1
208 Malles, Panagia 2

Me (Merabello):
2 Hag. Nikolaos, Nikolaos 1
124 Hag. Nikolaos, Nikolaos 2
28 Kritsa, Panagia, Mittel„schiff“ 1
73 Kritsa, Panagia, Mittel„schiff“ 2
74 Kritsa, Georg, Ostjoch
91 Kritsa, Georg, Westjoch
98 Kritsa, Panagia, Süd„schiff“
105 Kritsa, Panagia, Nord„schiff“
131 Kritsa, Konstantin
145 Kritsa, Johannes
197 Kritsa, Hl. Geist
75 Krustas, Georg
115 Krustas, Johannes
104 Latsida, Paraskeue
220 Latsida, Panagia
119 Limnes 1
120 Limnes 2
225 Mesa Lakonia

Si (Seteia):
199 Andromyloi 1
203 Andromyloi 2
137 Papagiannadon
122 Toplu

Abbildungen



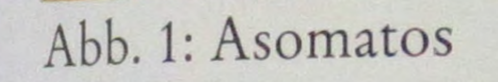

Abb. 1: Asomatos



Abb. 2: Potamies



Abb. 3: Balsamonero

Abb. 4: Phodele



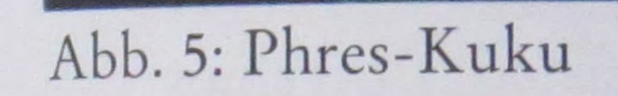


Abb. 5: Phres-Kuku



Abb. 6: Hag. Triada/Pyrgiotissa



Abb. 7: Myriokephala


Abb. 8: Hag. Nikolaos


Abb. 9: Chromonasteri, Eutychios


Abb. 10: Chromonasteri, Panagia


Abb. 11: Galypha, Paraskeue


Abb. 12: Galypha, Paraskeue


Abb. 13: Phodele


Abb. 14: Phodele


Abb. 15: Kalamas



Abb. 16: Kalamas



Abb. 17: Myriokephala



Abb. 18: Kurnas



Abb. 19: Kurnas



Abb. 20: Myriokephala



Abb. 21: Neus Amari, Anna



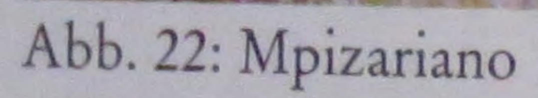

Abb. 22: Mpizariano


Abb. 23: Neus Amari


Abb. 24: Kyriakosellia


Abb. 25: Kyriakosellia


Abb. 26: Lampene, Georgios


Abb. 27: Bathe, Georgios


Abb. 28: Sklabopula, Georgios



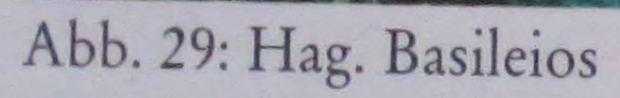

Abb. 29: Hag. Basileios



Abb. 30: Mpizariano



Abb. 31: Mpizariano



Abb. 32: Temenia



Abb. 33: Temenia



Abb. 34: Kephali, Heiland


Abb. 35: Gerakari, „Jannis Photis“


Abb. 36: Meronas, Nikolaos


Abb. 37: Kardaki


Abb. 38: Phodele


Abb. 39: Rodobani


Abb. 40: Rodobani


Abb. 41: Elenes



Abb. 42: Thronos

Abb. 43: Bathyako



Abb. 44: Phres-Kuku



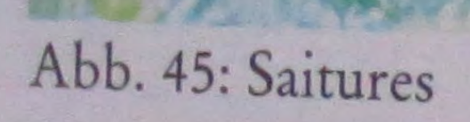


Abb. 45: Saitures



Abb. 46: Hag. Ioannes/Mylopotamos



Abb. 47: Meskla



Abb. 48: Meskla



Abb. 49: Drymiskos



Abb. 50: Mone



Abb. 51: Murne, Georgios



Abb. 52: Aradaina



Abb. 53: Ntiplochori



Abb. 54: Kissos, Panagia



Abb. 55: Melampes



Abb. 56: Kometades

Abb. 57: Alikampos

Abb. 58: Anydroi



Abb. 59: Kabalariana



Abb. 60: Trachiniakos, Ioannes



Abb. 61: Trachiniakos, Ioannes

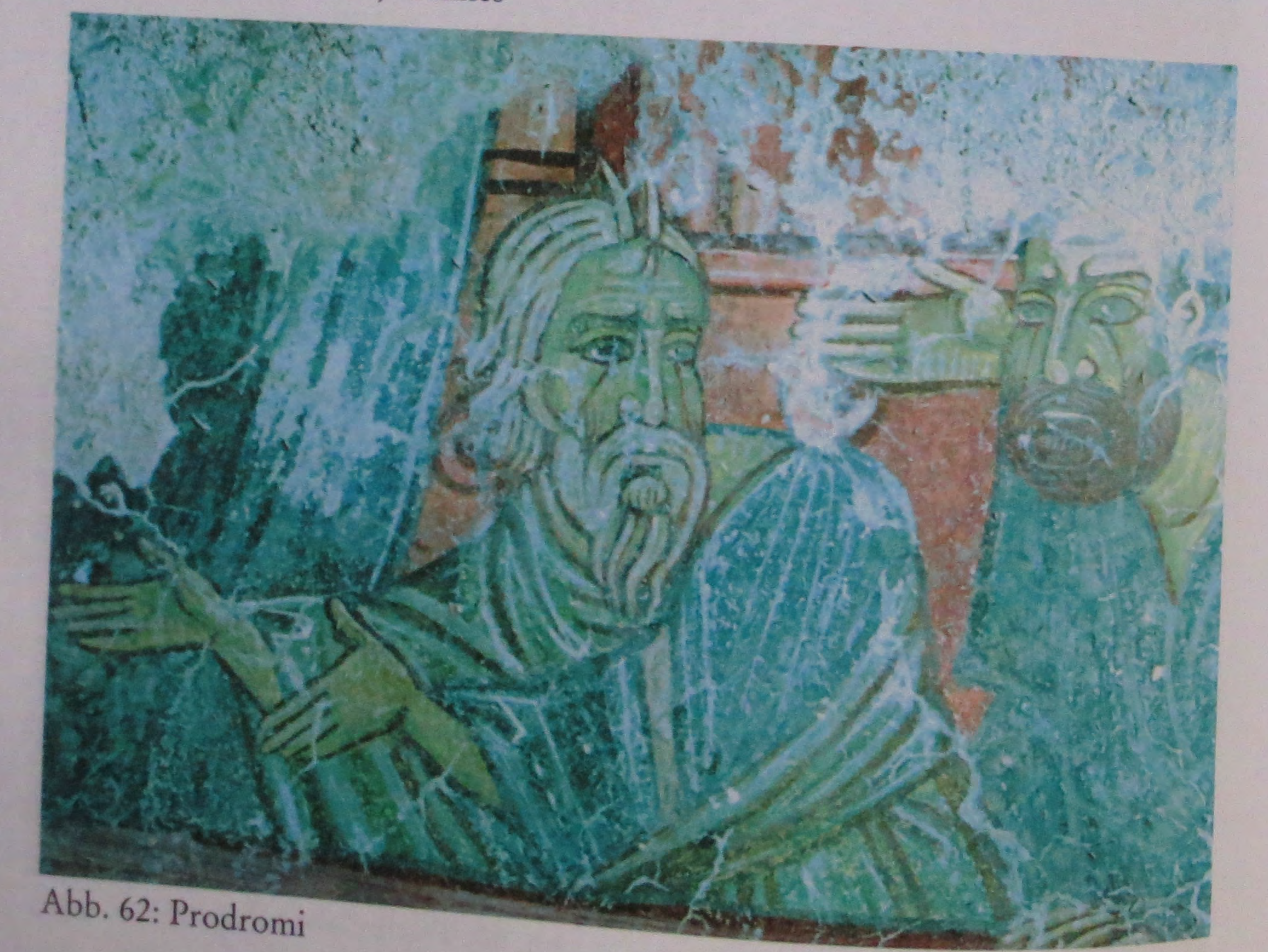


Abb. 62: Prodromi



Abb. 63: Sarakena, Michael



Abb. 64: Asphendiles

Abb. 65: Trachiniakos, Elias



Abb. 66: Bathe, Michael



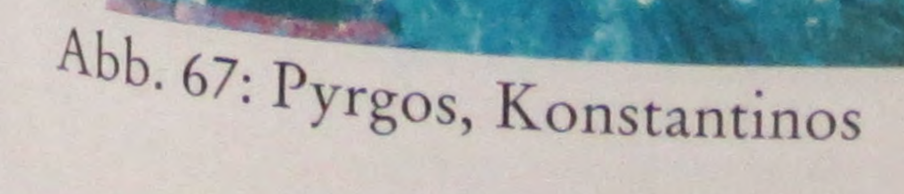


Abb. 67: Pyrgos, Konstantinos

Abb. 68: Asomatos



Abb. 69: Asomatos



Abb. 70: Kephali, Heiland

Abb. 71: Phodele

Abb. 72: Kritsa, Georgios



Abb. 73: Kritsa, Panagia



Abb. 74: Krustas, Georgios



Abb. 75: Murne, Marina



Abb. 76: Hag. Triada/Pyrgiotissa



Abb. 77: Kadros, Panagia

Abb. 78: Boroi

Abb. 79: Boroi

Abb. 80: Hag. Demetrios

Abb. 81: Orne

Abb. 82: Orne



Abb. 83: Hodegetria, Andreas

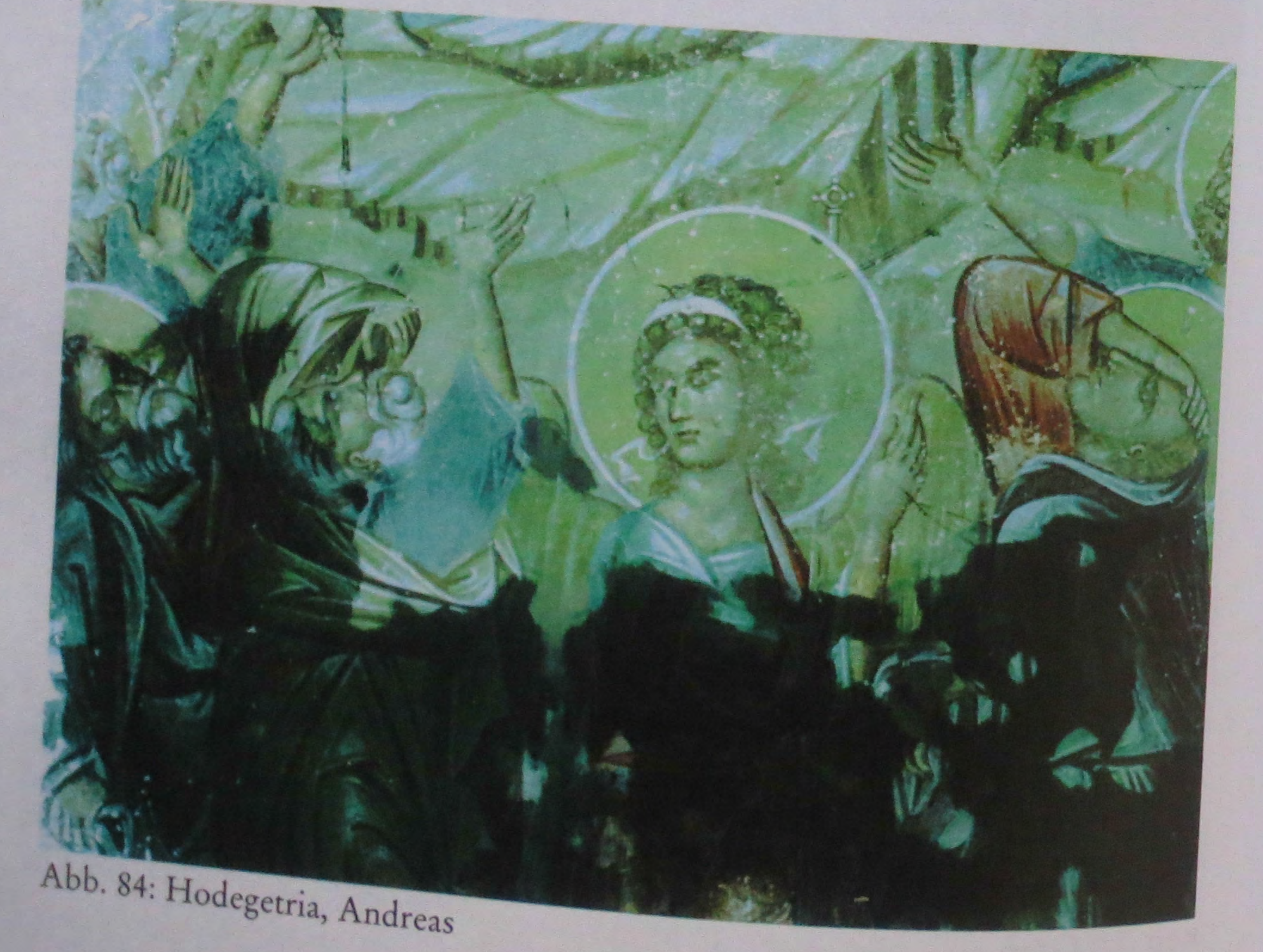


Abb. 84: Hodegetria, Andreas

Abb. 85: Abdu, Antonios



Abb. 86: Hodegetria, Katholikon



Abb. 87: Siba



Abb. 88: Balsamonero



Abb. 89: Balsamonero



Abb. 90: Kritsa, Georgios



Abb. 91: Brontisi



Abb. 92: Brontisi



Abb. 93: Lampene, Panagia



Abb. 94: Xydas, Georgios



Abb. 95: Kritsa, Panagia

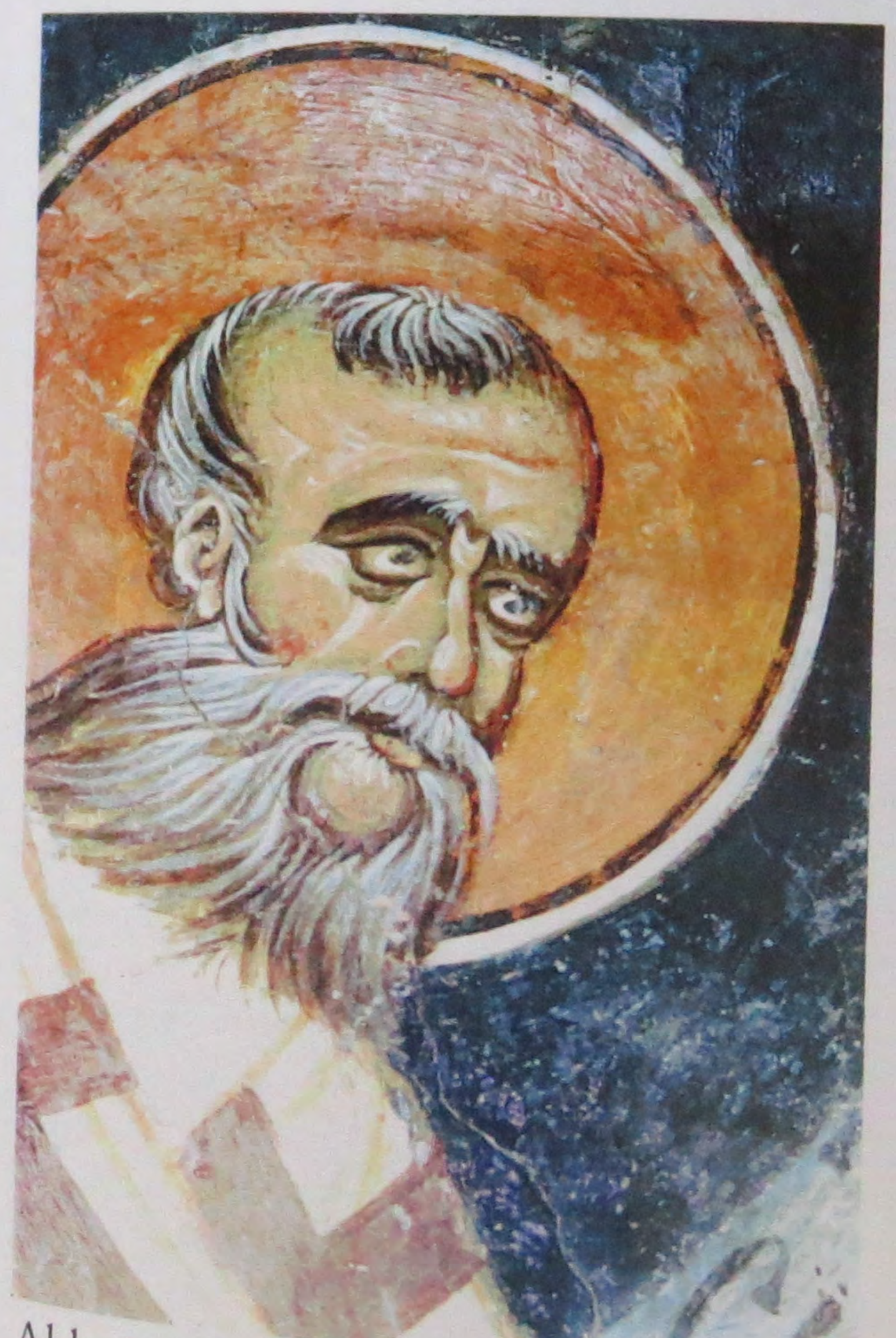


Abb. 96: Kritsa, Panagia



Abb. 97: Phres-Tsiskos

Abb. 98: Karduliano

Abb. 99: Genna



Abb. 100: Genna

Abb. 101: Episkope/Mylopotamos



Abb. 102: Kuphos-Alikianu



Abb. 103: Kritsa, Panagia



Abb. 104: Kritsa, Panagia



Abb. 105: Sarakena, Ioannes



Abb. 106: Xydas, Nikolaos



Abb. 107: Doraki

Abb. 108: Kera



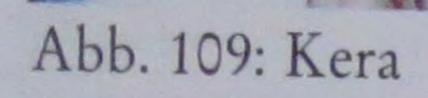

Abb. 109: Kera


Abb. 110: Kera


Abb. 111: Potamies, Panagia


Abb. 112: Potamies, Panagia


Abb. 113: Pemonia


Abb. 114: Margarites, Georgios

Abb. 115: Platania



Abb. 116: Krustas, Ioannes



Abb. 117: Krustas, Ioannes



Abb. 118: Bathyako



Abb. 119: Malles



Abb. 120: Limnes



Abb. 121: Limnes



Abb. 122: Thronos

Abb. 123: Thronos



Abb. 124: Lambiotes



Abb. 125: Anogeia



Abb. 126: Phodele

Abb. 127: Topolia


Abb. 128: Gerakari, Georgios


Abb. 129: Kritsa, Konstantinos


Abb. 130: Hag. Eirene


Abb. 131: Blithias


Abb. 132: Palaia Rumata



Abb. 133: Papagiannadon



Abb. 134: Smilen

Abb. 135: Smilen



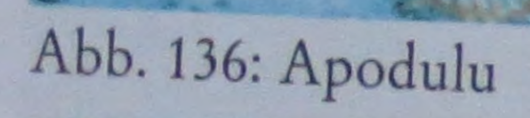


Abb. 136: Apodulu



Abb. 137: Diskuri



Abb. 138: Achladiakais



Abb. 139: Kyteros



Abb. 140: Samaria

Abb. 141: Potamies, Heiland

Abb. 142: Argulio

Abb. 143: Balsamonero



Abb. 144: Balsamonero



Abb. 145: Sgurokephali



Abb. 146: Galypha, Panteleimon



Abb. 147: Apostoloi, Georgios

Abb. 148: Apostoloi, Georgios



Abb. 149: Rustika



Abb. 150: Rustika



Abb. 151: Sugia



Abb. 152: Euangelismos



Abb. 153: Margarites, Ioannes



Abb. 154: Kephali, Athanasios

Abb. 155: Artos



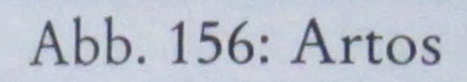

Abb. 156: Artos



Abb. 157: Kastri



Abb. 158: Speli, Heiland



Abb. 159: Spelia


Abb. 160: Malatheros, Koimesis Marias


Abb. 161: Drapeti, Nikolaos


Abb. 162: Hag. Triada, Rethymnon


Abb. 163: Anisaraki, Panagia



Abb. 164: Meronas, Panagia



Abb. 165: Meronas, Panagia



Abb. 166: Sampas



Abb. 167: Drakona

Abb. 168: Sklabopula, Panagia



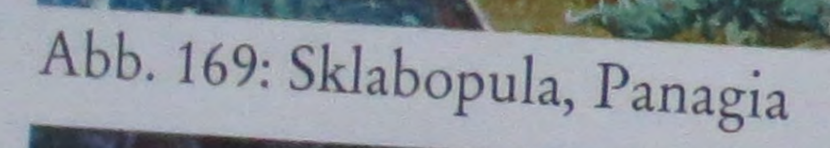


Abb. 169: Sklabopula, Panagia



Abb. 170: Melissurgaki



Abb. 171: Kalathenes



Abb. 172: Kato Balsamonero



Abb. 173: Leibada



Abb. 174: Plemeniana



Abb. 175: Prines



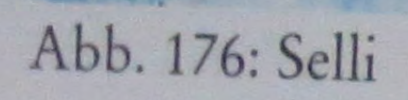

Abb. 176: Selli


Abb. 177: Ntiplochori


Abb. 178: Prebele, Photeine


Abb. 179: Tsiskiana


Abb. 180: Erphoi

Abb. 181: Kapetaniana, Panagia

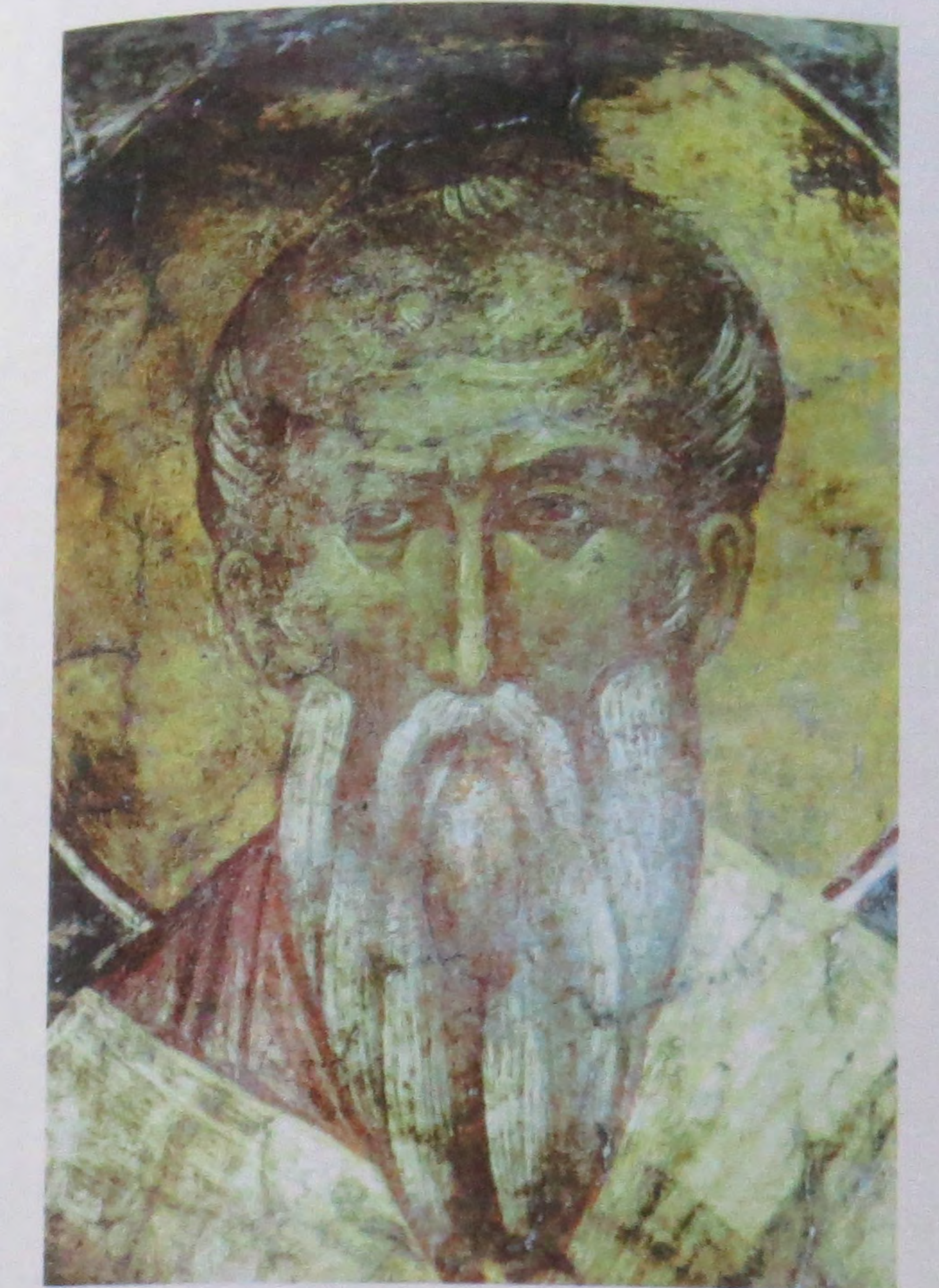


Abb. 182: Kapetaniana, Panagia

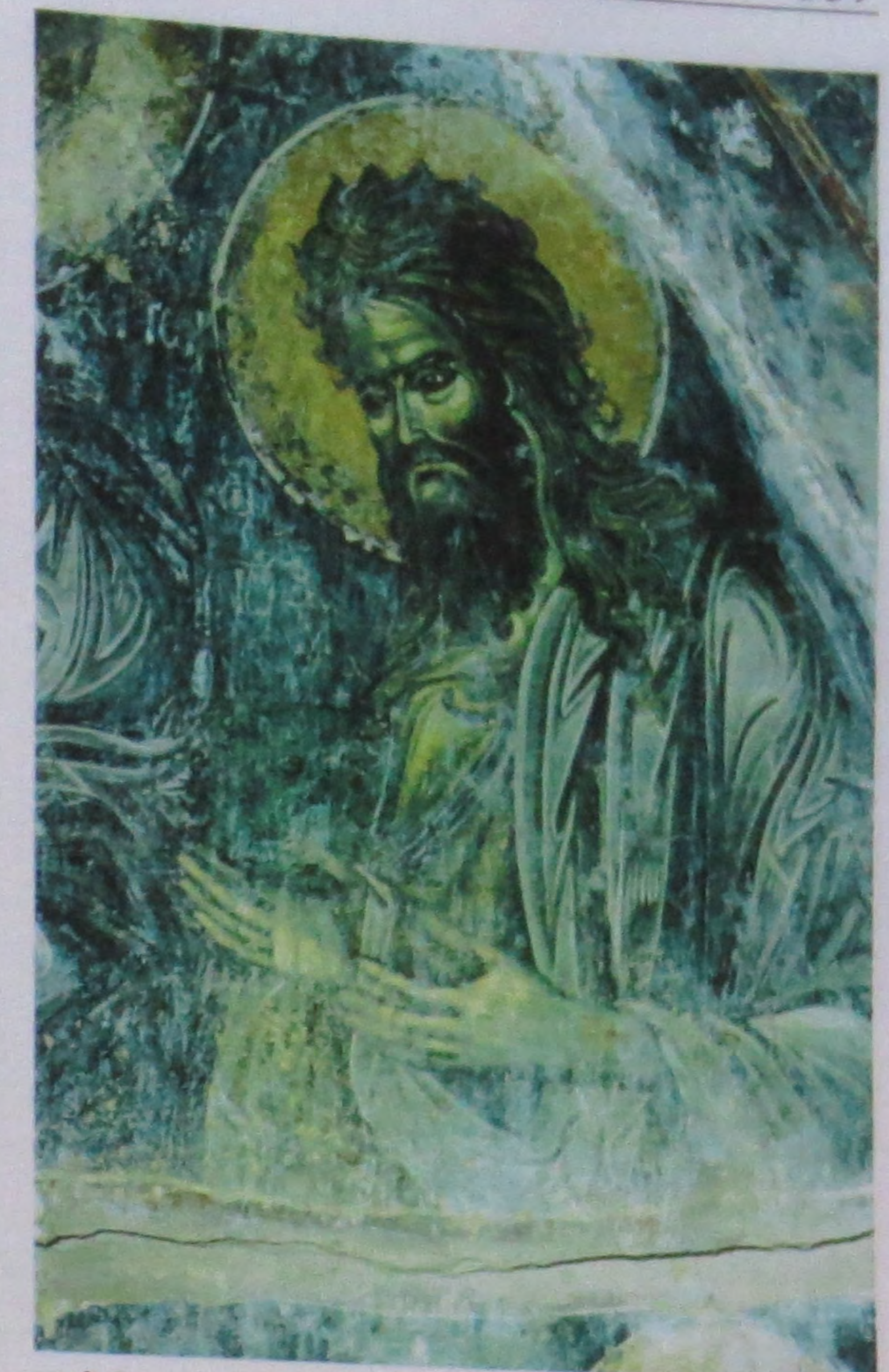


Abb. 183: Axos, Ioannes



Abb. 184: Andromyloi



Abb. 185: Kakodiki, Isidoros



Abb. 186: Seirikari



Abb. 187: Malatheros, Michael



Abb. 188: Andromyloi



Abb. 189: Kapsodasos



Abb. 190: Chora Sphakion



Abb. 191: Kapetaniana, Michael



Abb. 192: Balsamonero



Abb. 193: Malles



Abb. 194: Emparos



Abb. 195: Abdu, Konstantinos



Abb. 196: Blachiana



Abb. 197: Palaia Rumata-Babuledon



Abb. 198: Ano Phloria



Abb. 199: Zymbragu



Abb. 200: Sklaberochori



Abb. 201: Sklaberochori





Abb. 202: Bukolies-Bairaktariana



Abb. 203: Prinos



Abb. 204: Monasteraki



Abb. 205: Mesa Lakonia



Abb. 206: Kameliana



Abb. 207: Kustogerako



Abb. 208: Kadros, Ioannes



Abb. 209: Kampanos



Abb. 210: Hag. Theodoroi



Abb. 211: Koxare-Nturuntu



Editio Maris, D-81735 M
Auflegerstr. 4-6, Tel.: 089/49000274, Fax: 089/